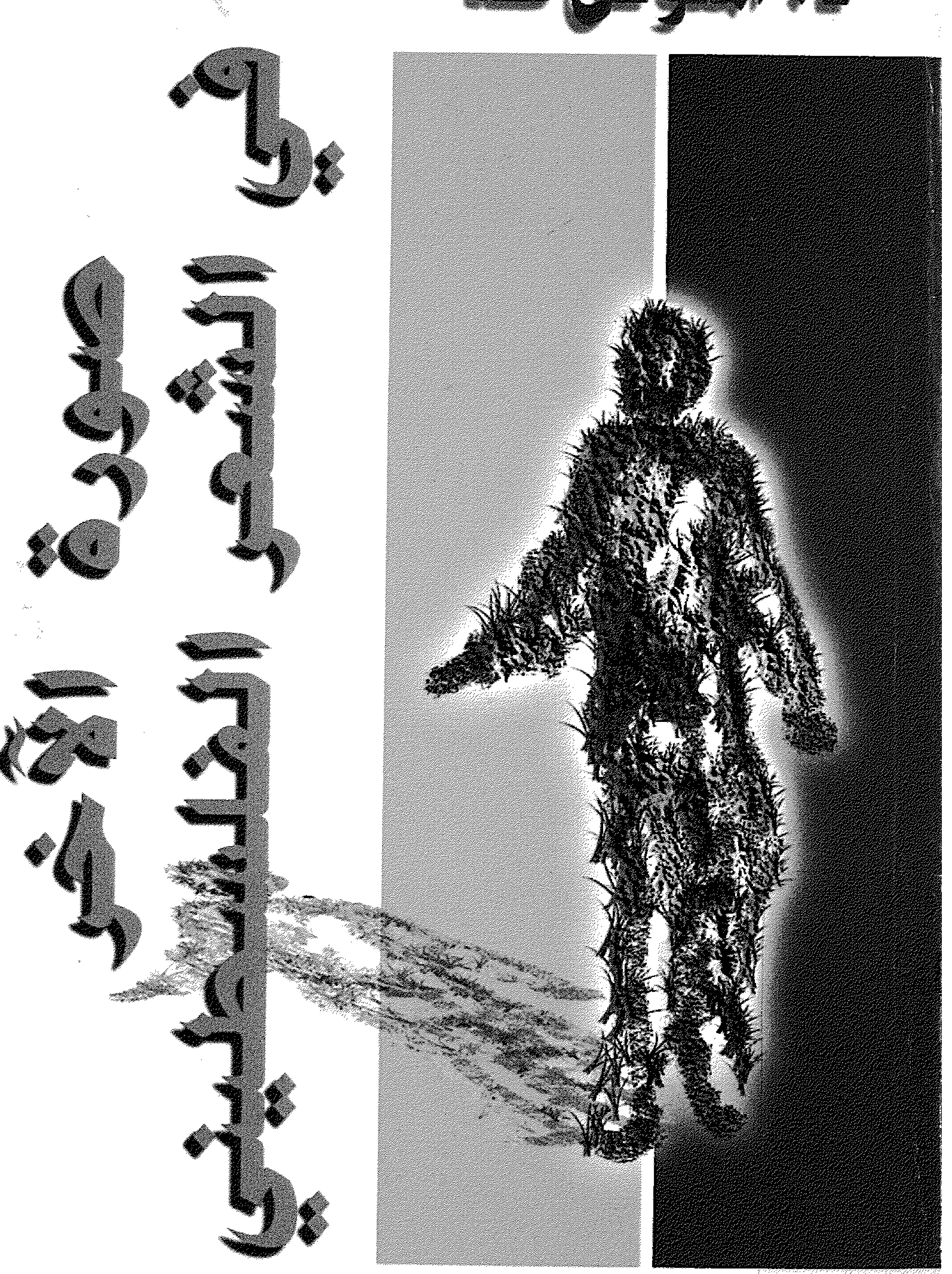
د. المتوكل طه

صورة الآخر في الشعر الفلسطيني



1994 - 2004

صورة الآخر
في الشعر الفلسطيني
(2004-1994)

د. المتوكل طه

صورة الآخر في الشعر الفلسطيني

(2004-1994)

الطبعة الأولى 2006م

(حقوق الطبع محفوظة)

صدر عن :

المركز الفلسطيني للدراسات والنشر والإعلام

فلسطين - رام الله

Tel 2971246

عمارة البكري - البيرة

د. المتوكل طـه

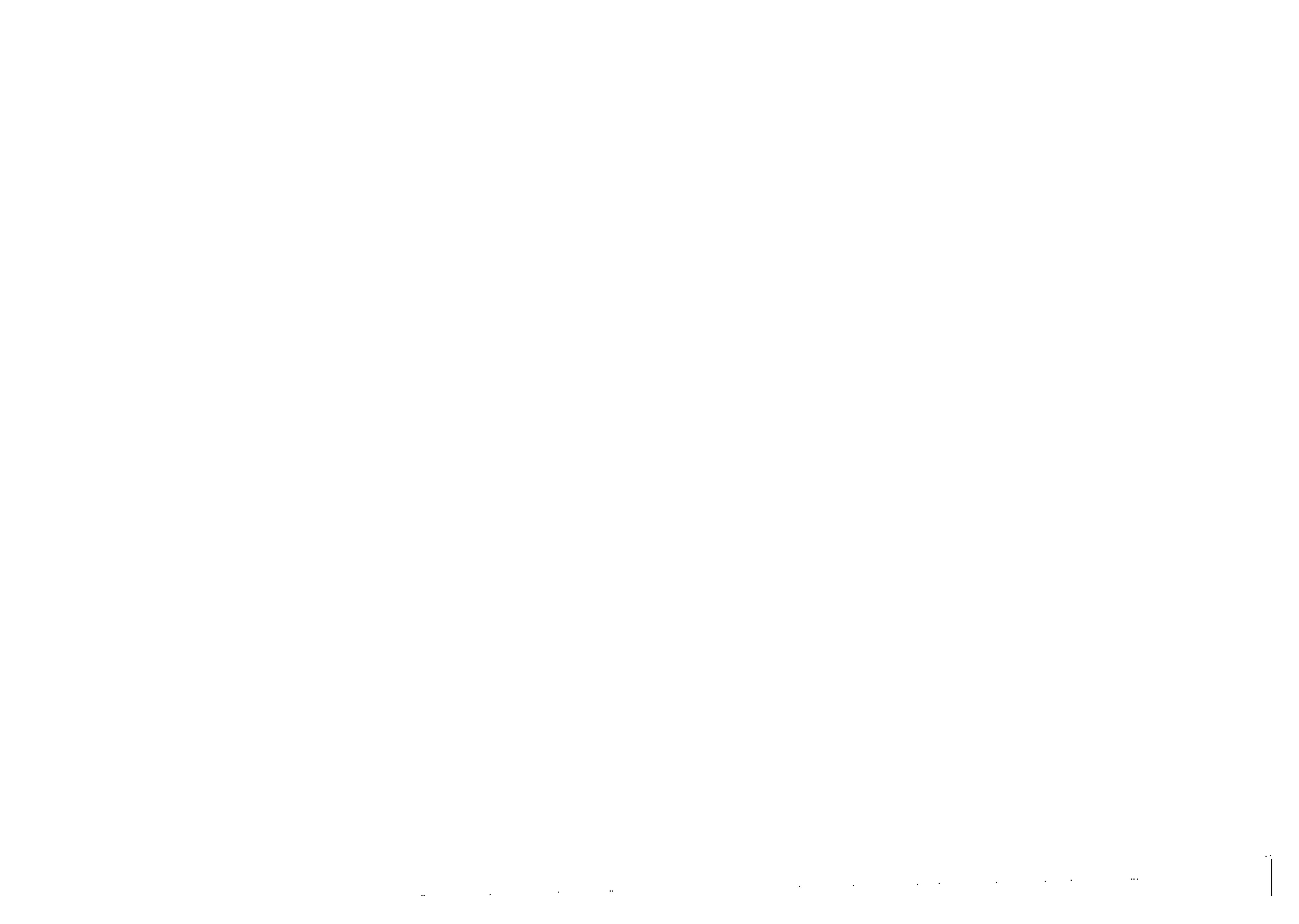
صورة الآخر
في الشعر الفلسطيني
(2004-1994)



بسم الله الرحمن الرحيم

لا ينهكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ولم يخرجوكم من دياركم
أن تبروهم وتقسطوا إليهم إن الله يحب المقسطين (8) إنما ينهكم الله
عن الذين قاتلوكم في الدين وأخرجوكم من دياركم وظاهروا على
إخراجكم أن تولوهم ومن يتولهم فأولئك هم الظالمون (9)

صدق الله العظيم



الإهداء

إلى أمتنا التي كانت خير أمة أخرجت للناس

والتي تناضل لتستعيد حضورها لتأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر

الفهرس



مقدمة

يختلف معنى "الآخر" في فلسطين عنه في أي مكان آخر، ذلك أن "الآخر" هنا ليس مجرد فكرة، أو مجرد مُنتج صناعي أو ثقافي، بل هو يوجد في مشروع استيطاني إحلالي مرعب، يستعمل ليس، فقط، تكنولوجيته وإنما أيدلوجيته أيضاً، وهو لا يأتي بذلك منفرداً، بل يأتي معززاً برؤية غيبية وسياسية وفيزيائية غريبة ومدعومة من الغرب، رؤية مسبقة وموتورة ولها أهداف وتستعمل وسائل مجازرية. "الآخر" في فلسطين صاعق وقوي ومسيطر ومُذِل، لا يمكن تجميله أو أنسنته أو التوصل معه إلى نقاط اتفاق، ذلك أنه يهدف إلى سلب الأرض، من جهة، وطرد أصحابها منها، من جهة أخرى، وتسمح له عقائده وأوهامه وقوته بذلك، في الوقت الذي يتم فيه استحسان هذا العمل أو شرعنته من قبل قوى كبرى كشفت فيه عن عطبها البنيوي وعيبها العضوي.

في فلسطين، لا تتم معرفة الآخر من خلال وسائل المعرفة العادية، وإنما من خلال لغة الدم ورائحة التراب. في فلسطين، يدفع الشعب الفلسطيني دمه من أجل أن "يفهم" هذا "الآخر".

أما ما هو خارجها، فنجد أن "الآخر" يتقدم على مستوى الحضور والدبلوماسية والقبول والشرعنة والاندماج في المنطقة والتدخل في شؤونها، ويتحول – عملياً – إلى أهم اللاعبين وأقواهم، بل يتحول – فعلياً – إلى بوابة العبور للراغبين في الدعم الغربي والأمريكي بخاصة.

هذا "الآخر" الغريب، المحتل، يشهد عمليات تحول حقيقية في وجوده وأهدافه وكيفية التعامل معه.

أما في الغرب، فإن تلك المنظومات السياسية والثقافية والاجتماعية التي طالبت بخروجه من بلادها، تقدم له اليوم الأسباب الفكرية والسياسية والعقدية ليمارس الدور

ذاته بحقنا. "الآخر" الصهيوني يتحول في الغرب إلى "اليهودي" الجديد المبادر والشجاع الذي من حقه أن يقيم دولة على أرضٍ ليست له، وأن يطلب من العالم كله أن يعترف بها.

فجأة، وخلال أقل من مئة عام، يتحول "الآخر" الصهيوني إلى صانع المعجزات ومحقق النبوءات، وتتسابق دول الشرق والغرب على دعمه سياسياً وعسكرياً وفكرياً، وقد نستغرب أن الاتحاد السوفييتي والولايات المتحدة تسابقتا في تقديم العون المادي لإسرائيل، في السنوات التي تلت إقامتها، وقد نستغرب، أيضاً، كيف أن اليسار العربي لاحظ ذلك ولم يفعل شيئاً.

هذا "الآخر" المنتصر، استطاع أن يغير إلى حدٍّ ما من صورته، وأن يعمل على تقديم نفسه بطرق مختلفة، واستطاع من خلال فرض سياسة الأمر الواقع وسياسة القوة وسياسة العصا والجزرة أن يبتز مواقف مختلفة من الأطراف العربية المتعددة، وأن يتحول من صورة "المحتل" إلى صورة "الشريك"، ومن دولة "الكيان" إلى الدولة "العبرية"، ومن "العدو" إلى "الصديق".

والمسألة بحد ذاتها تثير الغضب بالقدر ذاته الذي تثير فيه الحيرة والعجب. فهذا "الآخر" لم يغير من جلده ولم يغير من مصطلحاته ولم يغير من أهدافه ولا من أساليبه، فالذي تغير هو "نحن". "نحن" هذه تثير الأسئلة أيضاً ؟! فمن هي "نحن" بالضبط ؟!

هل هي النخب السياسية الحاكمة ؟!

أم هي النخب الثقافية والفكرية المسيطرة !؟

أم هي الصورة العليا التي نعتقدها عن أنفسنا ؟!

من هي "نحن" هذه التي تغيرت ورأت في "آخرنا" صديقاً بعد ما كان عدواً ؟!

هل هناك عدة أنواع من "نحن" هذه ؟!

هذه الدراسة تحاول رصد جدال "نحن" مع ذاتها، بمعنى أنها ترصد جدال "الأنا" مع "الأنا" أكثر مما ترصد جدال "الأنا" مع "الآخر".

بكلمات أخرى، أفترض أن سياسة "الآخر" وأهدافه وأساليبه معروفة جداً، ولهذا، تتحول الدراسة إلى ردة فعل "الأنا" المختلفة على هذا "الآخر" حسب الزمان والمكان.

ترصد هذه الدراسة جدل "الأنا" الجمعية التي تعبر عنها النخب الثقافية في حوارها مع "آخر" لا يعيرها الاهتمام ولا العناية، بل القتل والطرد والذبح والتفتيت والتغييب.

هذه "الأنا" العربية الفلسطينية التي تعاملت وتفاعلت مع "آخر" لا يشاطرها الآراء أو الأفكار أو المعتقدات أو الأهداف، "آخر" وضع حدوداً ثقافية وإثنية وعرقية وعقدية لا يمكن القفز فوقها أو تجاهلها أو عدم اعتبارها، "آخر" نافٍ حاذف أعمى ومنتصر، و"أنا" مضطربة ومترددة ومهزومة.

المسألة لم تتوقف عند الشأن الفلسطيني فقط، فعلاقة "الأنا" بـ"الآخر" كانت جدلية تاريخية أيضاً، إذ إننا نعتقد أن أمتنا العربية ومن ثم العربية الإسلامية المحددة بحدود ثقافية وإثنية تميزها وتفصلها عن الأمم الأخرى تميزت بردود أفعال مختلفة تجاه "الآخر" حسب فترات الضعف والقوة. ففي فترات القوة كانت ثقافة هذه الأمة ماصة بامتياز وإبداع، كما شهدنا في القرن الثاني والثالث والرابع وحتى الخامس الهجري، فيما تميزت هذه الثقافة بامتصاصها الرديء والمقلد والضعيف في فترات الضعف كما شهدنا ذلك في العصور الحديثة (لنوازن مثلاً بين ما كتبه ابن بطوطة أو أحمد بن فضلان عن "الآخر" وما كتبه الطهطاوي عن "الآخر"، لنوازن بين النصين من ناحية أسلوب اللغة وطريقة التناول والإحساس بالتفوق والتميز).

ولهذا، لم تغفل هذه الدراسة المسح الأفقي لرؤية "الآخر" شعرياً خلال العصور المختلفة، وكان من الواضح أن معادلة القوة والضعف هي التي تلعب الدور الأساس في رؤية "الآخر" والتعامل معه.

الثقافة العربية الإسلامية اعترفت بـ"الآخر" المتعدد، وكانت صارمة في تعاملها مع "الآخر" المعتدي، وكان هذا السقف هو الذي حكم العلاقة معه في القرون السابقة واللاحقة. ومن هنا، كان "الاضطراب" في التعامل مع "الآخر" على إطلاقه؛ إذ كيف نوفق بين الإنجليزي المستعمر والإنجليزي الشاعر والمفكر والباحث ؟!

ما بين المطلق والنسبي كانت المراوحة وكانت منطقة الرماد، وما بين "المستحيل" و"الممكن" بلغة السياسيين، وقف الشعر الفلسطيني بالذات يحفر تحت هذا المعنى. إذ

كيف نوفق بين ما نعتقده عن أنفسنا وعن ثقافتنا، من جهة، وإمكاناتنا، من جهة أخرى؟ كيف نُوفق بين التاريخ والواقع ؟!

هذا سؤال صعب إذا عرفنا أن لغتنا العربية – وهي المحدد الأساس في اختلافنا عن الآخرين– تعطينا نموذجاً عالياً في الأخلاق والمطلقية –وهو ما اعتبره الجابري عيباً في تمثل ثقافتنا بثقافات الآخرين–.

من هذه الخلفية، جاءت هذه الدراسة لترصد تحولاً عميقاً في القصيدة الفلسطينية بدأ بالتوقيع على اتفاق أوسلو في العام (1993). الاتفاق الذي ما كان ليتبلور لولا سلسلة الهزائم والزلازل التي حلت بالمنطقة، والذي ما كان ليتم إلا وفلسطين محتلة كلّها.

هذا الاتفاق كان حدثاً تاريخياً على المستويات كلها، وما عنيت به هذه الدراسة هو رصد "التحول" النوعي والبنيوي لصورة الآخر في القصيدة الفلسطينية، تلك القصيدة التي أخذت على عاتقها ملاحقة هذا الآخر وتعريته وفضحه والتعبئة ضده.

بعد اتفاق أوسلو رأيت قصيدة جديدة في الشعر الفلسطيني، وصورة ملتبسة لـ "الآخر". إذ انحلّ هذا المفهوم المطلق ليتحول إلى عدد من السياقات المختلفة. وتفتت "الآخر" – بفعل الهزيمة – إلى عديدين.

وصار المحتل المغتصب يجبرنا على البحث عن إنسانيته، أو نقاط التقاء معه، وإلى جلد ذواتنا، ومحاكمة ثقافتنا، ولعن أجدادنا، وإلى البحث عن أجداد آخرين، والعبث واللاجدوى.

لهذا السبب اخترت أن أرصد القصيدة الفلسطينية بعد هذا التاريخ، وأن أرصد شكل العلاقة مع "الآخر" فلسطينياً على الصعد الإبداعية كافّة.

لهذا السبب أردت أن أحلل المسألة، وأن أراها على حقيقتها، كما هي، عارية وقبيحة ومثيرة للحنق.

"الآخر" هو "الآخر"، لم يتغير.

أما "الأنا" فهي التي انهارت !

ولهذا السبب بدأت أكتب هذا البحث في ظروف صعبة وقاسية، كوني أعيش في مدينة محتلة تُهاجَم في الليل والنهار، ويُعتدى على أبنائها وبناتها بالقتل والاعتقال،

وتُغلق مؤسساتها المالية والسياسية والاجتماعيــة. مدينــة تــشيّع الــشهداء وتنطلــق بالمسيرات والتظاهرات. لهذا السبب كان عليّ أن أكتب هذه الدراســة فــي أجــواء مشحونة بالغضب والقهر والهدم والإذلال والتجويع، وهذه هي المشكلة الكبرى التــي واجهت هذا البحث، فالكتابة تحت الهدم والقهر كتابة مختلفة.

لذلك كان من الصعب الحصول على ما أريد من مصادر ومراجــع، فمــن غيــر السهل الوصول إلى كل المكتبات في الجامعات المختلفة، ومن غير الــسهل إحــضار الكتب من الخارج، ولهذا كان لعون الأصــدقاء، مــن جهــة، و"الانترنــت" (شــبكة المعلومات العالمية)، من جهة أخرى، أكبر الأثر في إنجاز هذه الدراسة. يضاف إلــى ذلك نُدرة الدراسات السابقة التي تناولت الموضوع، حيث لم ترصد التحولات البنيوية العميقة في قصيدتنا الفلسطينية بعد هذا الاتفاق، لقلة النقاد وضعف الحركة النقدية فــي فلسطين، فكان لا بد من الاعتماد على الذات في جمع الــشواهد وإلــصاق الظــواهر المتشابهة بعضها ببعض، ومن ثم استخلاص الأفكار والنتائج. المشكلة الأكثر حضوراً خلال هذه الدراسة كانت الموضوعية والحيادية والحفاظ عليهما، وإذا كان لا بد مــن التدقيق في هاتين الكلمتين، فإنني أعترف أن موضوعيتي كانت بعيدة عــن التــساؤل وليس حياديتي، إذ حاولتُ جاهداً أن أتسلح بموضوعية الباحث، لكنني فشلت تماماً في أن أكون محايداً. كانت الظاهرة تفرض نفسها عليّ، لكني لم أكن أقدر على ابتلاعهــا كما هي. العلم على رغم موضوعيته لا يمكن أن يكون حيادياً، فما هي العلاقة إذاً بين قانون تحول المادة إلى طاقة الذي وضعه آينشتاين والقنبلة الذرية ؟! هــذه المــشكلة، مشكلة المسافة بين الموضوعية والحيادية، دفعتني في مواضع كثيرة إلى أن أوضــح موضوعيتي ومن ثم لا أتنازل عن حياديتي، لأنني ببساطة أكتوي بنــار "الموضــوع" تماماً.

منهج البحث الذي اتّبعته في هذه الدراسة تمثل في ذلك المنهج الثقافي الناقد المتمثل في فهم النص أو فهم الظاهرة الأدبية أو السياق الإبداعي من خلال جميــع المــداخل المؤدية إليه، التاريخية والاجتماعية والنفسية، لتذوّقه وتفكيكه وتحليله. إن اعتبار النص الإبداعي حجراً أُخذ من مقلع بعيد وغامض ثم استخدم في بناء جديد آخر، له علاقات

جديدة كلياً مع الأحجار الأخرى، فيه دقة كبيرة وإغراء كبير، أيضاً، لمحاولة فهم مصدر الحجر، وكيف تم صقله وتهذيبه، وكيف تم ترتيبه وتنسيقه مع الأحجار الأخرى لبناء بيت آخر، ومن ثم النظر إليه في موقعه الجديد ومقارنته بموقعه في المقلع الأصلي، ليشكل لنا رغبة هائلة في تحليل هذه العملية الطويلة والمعقدة والغامضة بكل الحمولة الثقافية والمعرفية والتذوقية والجمالية لفهم كل ذلك. هذا ما فعلناه فيما درسناه من ظواهر ونصوص، وما تذوقناه من جماليات مختلفة.

النقد الثقافي كان يعني استخدام كل المعارف السابقة والانتباه إلى تداخل النصوص وتوالدها وعلاقاتها الداخلية والخارجية وسياقاتها "المقامية" (تاريخية النص) و"المقالية" (شبكة علاقاته الداخلية)، من خلال معرفة تاريخ النص وإيقاعاته الداخلية.

وعلى هذا الأساس، حاولت أن أفيد من كل جهد نقدي علمي منهجي قدَّم إسهاماً ما قد تساعد في التعرف إلى النص وفهم مغاليقه وإدراك مراميه. إن المنهج النقدي – غربياً أو شرقياً – يحاول جاهداً أن يقدم رؤية كاملة للمعرفة والفهم والتذوق، وقد حاولت الانتباه إلى هذه الجهود التي منحتني إضاءات وقدرات استكشافية جديدة، وفي الوقت نفسه لم أغفل ذوقي الخاص ورأيي وجهدي الذاتي في ما رأيتُ أنه ناقص أو يستحق المناقشة.

لم أنبهر بالغربي ولم أنحز للمحلي، بل حاولت أن أعيد الأمر لذوقي الشخصي، وإلى واقعنا المحلي الذي أعتقد أن حاجتنا ماسة – وما نزال ندعو – إلى ميلاد منهاج نقدي فلسطيني عربي يتعامل مع الظاهرة الأدبية الفلسطينية لخصوصيتها الشديدة. وفي هذا الصدد تجب الإشارة إلى ما أسهم به الدكتور وليد منير في هذا المجال، فقد صوّب هذه النظرة ووسعها وساعد في إضاءتها كثيراً بالإشارة إلى مناهج نقدية بعينها، وإلى ضرورة التوسع والنقاش في هذا النقد الثقافي، وعدم التوقف عند طرح الأسئلة إلى الإجابة عنها، وكذلك في إغناء النقاش حول قضايا مهمة وجوهرية مثل تطبيق المنهج في مفاصل عديدة وضرورية.

وقد أفدت من ملاحظات الأستاذ الدكتور **وليد منير** في ربط أجزاء الصورة بعضها إلى بعض، ورؤيتها من جميع الجوانب، وكذلك في إشاراته الذكية والمبدعة في كيفية

تناول النصوص – الحديثة بخاصة – التي حوت خصائص جديدة لم تعرفها القصيدة العربية القديمة، وقد شكلت لي ملاحظات الدكتور منير علامات ومحددات مهمة في إنجاز هذه الدراسة التي أرى أن أهميتها تكمن فيما يلي:

1. أنها من الدراسات القليلة – إن لم تكن الدراسة الثانية بعد دراسة الدكتور **عادل الأسطة** التي نال عنها درجة الدكتوراه من جامعة ألمانية – والتي حاولت أن تقترب من صورة "الآخر" كما ظهرت في الأدب الفلسطيني بشكل عام – والتي تناولت صورة الآخر في الخطاب الإبداعي الفلسطيني ككل (رواية ومسرحاً وفناً تشكيلياً)، وأفردت خصوصية واضحة للشعر الفلسطيني الحديث.

2. تصدت هذه الدراسة لما يمكن أن يسمى "أدب الدولة"، أي ذلك الأدب الذي ظهر في ظل السلطة الوطنية الفلسطينية، وهو أدب ذو ملامح ومزايا مختلفة على مستوى الشكل والمضمون، وهو أدب قيل فيه الكثير ووقع في دائرة التساؤل والشك حول مسألة التطبيع التي لم تكن بعيدة بشكل من الأشكال، وعليه فإن هذه الدراسة تأتي لتزيل لبساً ولتوضح أموراً كثيرة.

3. قلة الدراسات الأكاديمية النقدية التي تتناول الأدب الفلسطيني في الأراضي الفلسطينية المحتلة والتعتيم عليها يدعواننا جميعاً إلى الاهتمام بهذا الأدب ورؤيته والتمحص فيه، وتأتي هذه الدراسة للتصدّي لهذا الأدب وفهمه والتعريف بمبدعيه وإبداعهم.

4. تعزز هذه الدراسة البعد العربي والإسلامي للظاهرة الأدبية الفلسطينية ولا تقطعها عن محيطها ولا عن عمقها ، وترى في هذه الظاهرة امتداداً للتاريخ العربي الإسلامي في فترات قوته وضعفه، وبالتالي فهذه الدراسة تحمل – ضمن حمولاتها الاخرى – قوة تفاؤلية بالمستقبل وبالشعب وبقدرة المبدع على تجاوز واقعه وقدرة الشعب على التقدم إلى الأمام.

جاءت هذه الدراسة في مدخل وثلاثة فصول تناولت فيها ما يلي:

أولاً: المدخل

وفيه رصدت التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي لحقت بالمجتمع الفلسطيني بدءاً من العام 1967 وحتى العام 2004، فأشرت إلى الانهيارات في البنى التحتية والفوقية في هذا المجتمع وتبعيته للمحتل في شؤونه اليومية، ومن ثم اندلاع الانتفاضتين في العام 1987 والعام 2000، وانعكاس ذلك على مجمل النشاط العقلي والثقافي والسياسي في فلسطين، وكذلك انعكاس ذلك على القصيدة الفلسطينية – خصوصاً في الأرض المحتلة – من حيث تصديها اليومي والمباشر لإجراءات الاحتلال وسياساته وانفتاحها على الأفكار والإيديولوجيات وتمجيدها للجماعة، ومن ثم بعد اتفاق أوسلو، إذ تحولت هذه القصيدة إلى كونها أكثر تساؤلاً وأعمق انغماساً في السجالات والتأملات، وكذلك في طرحها لقضايا وأمور لم تكن من قبل كالحديث عن الفساد والخراب والهزيمة، أي أن التحول التاريخي خلال أقل من أربعين عاماً أنتج قصيدة جديدة لها ملامح محددة يمكن تلمسها ورصدها.

ثانياً: الفصل الأول

هدف إلى رصد العلاقة مع "الآخر" على امتداد الثقافة العربية والعربية الإسلامية ضمن القرون الأولى وحتى قرننا الحالي، حيث كان الإسلام المرجعية العقلية والوجدانية الأهم في ضبط هذه العلاقة وتحديدها، إضافة إلى ما أفرزه التاريخ من حالات ضعف وقوة جعلت من صورة "الآخر" المتعدد تختلف من عصر إلى عصر ومن مكان إلى آخر، وعليه فإن الشعر العربي كان صورة حقيقية تعكس هاتين المرجعيتين: الإسلام والواقع الموضوعي التاريخي، فالشعر العربي عبّر عن تلك العلاقة بتباين ملحوظ، وكان أهم ملامحها الاعتراف بـ"الآخر" الثقافي والعرقي والإثني ورفض "الآخر" المعتدي.

ثالثاً: الفصل الثاني

وهدف هذا الفصل إلى تتبّع وإضاءة صورة الآخر في الشعر الفلسطيني، منذ بداية القرن الماضي حتى تاريخ البحث، وقد تعددت مستويات هذه الصورة من مطلق

الرفض إلى محاولة التفريق بين "آخر" و"آخر"، إلى محاولة "أنسنة" هذا "الآخر" إلى الرغبة في الالتقاء معه، في منتصف الطريق، من خلال الشراكة أو التعايش، مع ملاحظة أن الصورة النمطية عن "الآخر" اليهودي ما تزال تلقى الرضا والقبول والاستمرار. اتفاق أوسلو كان له الأثر الأكبر في ضبابية صورة "الآخر" وتحولها إلى محرض لرؤية "الأنا" ومحاسبتها ومساءلتها، ويمكن القول، أيضاً، إن هذا الفصل كشف – من خلال نصوص عديدة وكثيرة – أن القصيدة الفلسطينية، خصوصاً بعد اتفاق أوسلو، غيبت "الآخر" النقيض لتتحول إلى "الأنا"؛ تمزقها وتفتتها وتجلدها ولتسأل نفسها عن سر هذا السقوط المريع والهزيمة المنكرة. هذا الفصل الذي يشكل العمود الفقري للبحث يكشف بوضوح أن "الآخر"، وإن تغيرت أو تعددت صورته ومستوياته، يبقى مستوى الجدل والسجال يدل بقوة على قوة التحول ومرحلة الاضطراب والفوران نتيجة انهدام البنى العقلية والوجدانية التي حكمت العقلية الفلسطينية لمدة طويلة من الزمن. وعليه، فإن هذا الفصل هدف إلى رصد صورة "الآخر" النقيض على وجه الخصوص، بيّن، أيضاً، أن الهزيمة تحوّل المهزوم بالضرورة إلى شخص عاجز إلى حدٍّ كبير عن تحديد الاتجاهات. وقد أشار هذا الفصل إلى أن القصيدة الفلسطينية وإن كانت ذكية وحساسة ويقظة إلا أن التاريخ – لموضوعيته– من القوة والحضور بحيث لا يمكن تجاوزه.

رابعاً: الفصل الثالث

وهدف هذا الفصل إلى الإشارة إلى أساليب الأداء الفني وكيفياته في القصيدة الفلسطينية، ومدى تأثير "الوظيفة الاجتماعية والتاريخية" على القيمة الجمالية، وأشكال التعبير الشعري وتحولاتها من الذاتي إلى الجمعي، ومن "الخارج" إلى "الداخل"، وانفتاح القصيدة على التيارات الحديثة من حيث مستوى اللغة واستعمالاتها واستخدام الصورة الشعرية من مستوياتها المعهودة إلى مستويات أخرى فرضها الواقع والتقليد والضرورة، وكذلك الأساليب الجديدة من حيث الموسيقى والتفعيلة، وما لحق بها من تغيرات عميقة، خصوصاً بعد ما شهدته هذه القصيدة من انفتاحات ثقافية بتأثير مباشر وغير مباشر من المحيط، وبالذات بعد اتفاق أوسلو، فيمكن القول إن القصيدة

الفلسطينية بعد هذا التاريخ عكست – من خلال تعدد النماذج وتعدد التجارب واختلاف الأساليب والأشكال والأصوات – مجمل الحراك الاجتماعي والثقافي والسياسي الدائر، ليس في فلسطين فقط، وإنما في العالم.

ولعلي طمعت في أن أحيط بكل ما يتعلق بموضوع الدراسة، وسعيت إلى الكمال، وطمحت إلى الإتيان بكل ما يخص شأن هذا الموضوع، في مناخ حرّ، للوصول إلى ذروة عملٍ غير مسبوق، فاجتهدت وعملت ما استطعت ولم أدخر جهداً أو وقتاً أو سؤالاً، ليقترب الموضوع من الاكتمال، غير أن الكمال لله وحده، وفوق كل ذي علم عليم.

د. المتوكل طه

رام الله- فلسطين

(آب 2005م، رجب 1426 هـ)

مدخل

التحول السياسي والقصيدة الفلسطينة

التحول السياسي وانعكاسه على القصيدة الفلسطينية

- توطئة
- بعد العام 1994
- العام 2000
- ميزات الثقافة تحت الاحتلال
- ميزات ثقافة ما بعد أوسلو
- ملاحظات أولية على القصيدة
- خصوصية الحالة الفلسطينية

التغيرات المضمونية والموضوعات الجديدة في الشعر الفلسطيني

- صورة البطل والوطن
- تجليات الهزيمة ونقد السلطة وغلبة الأسئلة وتفاقم الشهوانية



توطئـــة

النظام السياسي عادة ما يعكس العلائق الاجتماعية لكل مجتمع، إنه بمثابة "العقد الاجتماعي" كما تحدّث عنه منظّرو السياسة الغربية ابتداءً من **جون لوك وجان جاك روسو ومونتسكيو**، وهو ما انتبه إليه، أيضاً، منظّرو السياسة في التاريخ الإسلامي بدءاً من **الماوردي** وفكرة "أهل الحل والعقد" وانتهاءً **بابن خلدون** وفكرة "العصبية"[1].

ربما أن النظام السياسي يتضمن، بالضرورة، معايير عدة متفقاً عليها من قبل الجماعة، فإن هذا النظام سيحمي، أو سيعزز، بالضرورة، عدداً مماثلاً من القيم والسلوك الاجتماعي، التي تعمل على استمرار النظام السياسي ذاته. إنها دائرة مكتملة تبقى تعمل إلا إذا فقدت شرعيتها، أو ضرورة وجودها؛ في حالة عدم استجابتها للتحديات، أو لمراكز القوى الجديدة التي تفرض معايير أخرى أو قيماً أُخرى[2].

باختصار: النظام السياسي هو التعبير العملي والفعلي والجماعي للقوى الاجتماعية المختلفة، والمحصلة الأخيرة للتفاعلات بين المصالح والرغبات والاتجاهات، ولهذا فإن النظام السياسي المستقر هو الصيغة المناسبة، والمرنة، والقاسم المشترك الأصغر، لما يضطرم به المجتمع، أو الجماعة، من قوى ورؤى واتجاهات. وعليه، فإن قراءة

---

[1] ذهب جان جاك روسو (1712 - 1778) في كتابه "العقد الاجتماعي"، إلى أن الحكومة لا يسوغها إلا إذا ظلت السيادة في يد الشعب، فكل قانون لا بد أن يجيزه التصويت المباشر لجميع المواطنين، أما الديمقراطية النيابية فقد رفضها روسو ورأى أن ذلك النظام يعطي الأغلبية قوة مطلقة، وقد انتهى روسو إلى القول بفكرة "الإرادة العامة" و"إرادة الجميع" في تشكيل النظام السياسي. (الموسوعة الفلسطينية المختصرة، مترجم عن الإنجليزية، فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، دار القلم، لبنان، ط1، ص227، 228).
و"العقد الاجتماعي" هو نظريات عدة تحاول أن تفسر واجب الولاء نحو القوانين ونحو السلطة المدنية، وذلك بالرجوع إلى عقد أو عهد أو وعد بالطاعة يقدمه الفرد مقابل المنافع التي يكتسبها من المجتمع المدني الذي يقوم بناء على ذلك التعاقد، ومن أولئك الذين طوروا هذه النظريات أفلاطون في جمهوريته وهوبز في "اللوايثان" وجون لوك في "رسالة ثانية في الحكومة المدنية" وروسو في "العقد الاجتماعي". (المصدر السابق، ص 280).
أما ابن خلدون (1332 - 1406) في مقدمته، فقد قال: إن الدين والعصبية هما أقوى عاملين يتم بهما اتحاد الجماعة بإرادة الحاكم وبما يؤلف بين أفرادها من حاجات.(المصدر السابق، ص 15).
[2] ابن خلدون، المصدر السابق، ص 15.

أي نظام سياسي، في أية جماعة، هي قراءة مجهرية (تتضمن بين أمور أُخرى القراءة السوسيولوجية والسيكولوجية والثقافية للجماعة) للفسيفساء الاجتماعية للأطياف والاتجاهات كافّة.

وفي المجتمع الفلسطيني نجد أن هذا التعريف ناقص كل النقص، إذ إن هذا المجتمع، ومنذ العشرينيات من القرن الماضي، لم يشهد استقراراً، ولا فترات هدوء تكفي ليطوّر هذا الشعب نظاماً سياسياً يعبر تماماً عن إرادته أو قواه الاجتماعية، إذ إن الاحتلالات المتعددة منعت هذا الشعب من التطور الطبيعي والنمو الاعتيادي، فالاحتلال الإنكليزي منع الطبقة البرجوازية من التطور مثل شبيهاتها في الدول العربية الأُخرى، التي ناضلت من أجل الاستقلال، أما الاحتلال الصهيوني فقد عمل على اقتلاع الناس من مكانهم، وبهذا خلخل الأساس الأول لقيام الدولة، أما النظام الأردني فقد ألغى التميز والخصوصية لهذا الشعب من خلال إلحاق الشعب الفلسطيني بالكيانية الأردنية. بعد ذلك، أكمل الاحتلال الإسرائيلي استيلاءه على ما تبقى من الأرض الفلسطينية، مانعاً الشعب الفلسطيني من أي تطور، فقد عمل على تحويل معظم هذا الشعب إلى طبقة عمالية متشابهة، أي أنه سحق أي نموّ اجتماعي لأي اتجاه.

إن القرن العشرين الذي شهد تحولات عميقة على صعيد العالم، من خلال ميلاد دول جديدة وشعوب مختلفة، كان وبالاً على الشعب الفلسطيني، من خلال تجريده من أرضه ومن اسمه ومن القدرة على تعريف ذاته، وبهذا فإن هذا الشعب لم يطور مفهوماً واحداً لشكل النظام السياسي الذي يريد، فالمقاومة التي تم انتهاجها ارتجلت حلولاً، وبدت رومانسية في حينها، من خلال ما سمّي "الدولة الديمقراطية العلمانية"[3]، أو "دولة على ما يُحرّر من تراب"[4]، أو "دولة الخلافة"[5] أو ما شابه ذلك، وقد بدا هذا

[3] و(4 ، 5) - طرحت حركة التحرير الوطني الفلسطيني "فتح" حل الدولة الديمقراطية العلمانية، فيما طرحت الحركات اليسارية الفلسطينية حل الماركسية العلمية القائمة على حزب العمال الثوري أو البروليتاري، فيما طرحت الجماعات والأحزاب الإسلامية كجماعة الإخوان المسلمين وحزب التحرير الإسلامي فكرة الدولة الإسلامية على اختلاف طفيف فيما بينهما في بعض الأحيان وغير طفيف في أحيان أخرى (الفلسطينيون والطريق إلى فلسطين، عزت دراغمة، مركز الضياء للدراسات الفلسطينية، القدس، 1992، ط1، ص25،11، 28، 40، 100، 113).
ويلاحظ في هذا الصدد أن تلك الشعارات كلها أو معظمها لم يتم التطرق إليها فيما أبرم من اتفاقات، وبقيت تلك الشعارات في حدود الآمال أو السقوف السياسية التي لا يجري التعبير عنها على المستوى العملي.

الارتباك واضحاً بعد في العام (1994)، فقد تم إسقاط تلك الشعارات كلها، إذ أثبتت أنها غير صالحة إطلاقاً في الظرف التاريخي المعقد والمتشابك[6].

إن سنوات الاحتلال الإسرائيلي للضفة والقطاع التي بدأت في العام (1967) وحتى في العام (1994) تميزت بأنها أنهت أو أضعفت "طبقة" البرجوازية الصناعية والتجارية الفلسطينية، ما اضطرها إلى نقل نشاطها إلى الأردن، كذلك عمل الاحتلال على إنهاك الفلاحين الصغار وإفقارهم من خلال مصادرة الأرض والسيطرة على المياه وضرب المحاصيل الزراعية، فحوّلتهم، بسرعة، إلى عمال في ورش الإسرائيليين داخل ما يسمى الخط الأخضر. إلى ذلك، فقد عمل الاحتلال على ربط الحياة اليومية للمواطن الفلسطيني بدوائر الاحتلال المدنية، ما أضعف المبادرة وضيّق هامش الحركة، وبهذا فقد اعتمد المجتمع الفلسطيني، في معظمه، على ما يقدمه الاحتلال تماماً[7]. وبتفجّر المقاومة على أشدها في سبعينيات القرن الماضي، عاش الفلسطيني حياتين مختلفتين: الأولى: علنية يمارس فيها حياته العادية، والأخرى: سرية يمارس فيها نشاطه ضد الاحتلال، إذ كانت المقاومة أمراً يومياً، أيضاً، وتتخذ أشكالاً عديدةً بدءاً من العمل الكفاحي السري، وانتهاءً بتشكيل النقابات أو العمل الاجتماعي الذي يخفي تحته نشاطاً مقاوماً[8].

---

[6] خلال مؤتمر مدريد تم توحيد الوفد الفلسطيني أو دمجه (المكون أصلاً من فلسطينيي الضفة وغزة) بالوفد الأردني حتى لا تعطى (م.ت.ف) صفة الطرف الممثل، وقد عقد المؤتمر على أساس مبدأ الأرض مقابل السلام دون الخوض في شكل الدولة العتيدة، وهو مبدأ طعن فيما بعد من قبل "إسرائيل" بالقول السلام مقابل السلام. وفي هذا لم تعد الحركات والفصائل الفلسطينية تطرح "شكل الدولة" أو "مضمونها" باعتبار أن هذا المطلب صار ترفاً أمام احتلال متوحش يتقدم يوماً بعد يوم على صعيد ابتلاع الأرض. (الدبلوماسية والاستراتيجية في السياسة الفلسطينية 1897 - 1997، طلال أبو عفيفة، دون دار نشر، 1998، ط1، ص560، 568، 572).

[7] أنشأ الاحتلال الإسرائيلي ما سمي الإدارة المدنية التي أدارت شؤون الفلسطينيين اليومية في مجالات التعليم والصحة والزراعة والبريد والهاتف والكهرباء والعمل، بحيث كانت تفرض عليهم الضرائب الثقيلة لتقدم لهم فتات الخدمات، وقد استطاعت هذه الإدارة أن تمنع أي تطور ممكن لأي مبادرة اجتماعية (للاستزادة انظر: الزمن الأصفر، دافيد غروسمان، ترجمة محمد حمزة غنايم، دار الشرق، كفر قرع، 1985، ط1، ص98، 102).

[8] شهد العام 1976 أول انتخابات بلدية فاز فيها ممثلو (م.ت.ف)، وكان ذلك مدعاة إلى الاهتمام بتشكيل النقابات والتشكيلات الاجتماعية والاتحادات الطلابية والمهنية التي تخفي وراءها انتماءات سياسية فصائلية وتنفذ سياساتها وتوجهاتها، وهكذا ظهرت حركة الشبيبة للعمل الاجتماعي واتحاد الكتاب والنقابات والجمعيات وغيرها كثير، وكان الانتماء أو الالتحاق ببعض هذه التشكيلات تهمة قد يعتقل المرء بسببها. (للاستزادة انظر إلى مجلة الملتقى الفكري العربي، العدد 10، 12، لسنة 1984).

حياة السرية والمقاومة، من جهة، والاستعداء الاحتلالي الشرس، من جهة أخرى، فرضا على الفلسطينيين حياة من نوع آخر، تميزت بالخوف والاضطراب والشك والتوجس وعدم الأمان، كما تميزت بالعشائرية (كرد على اختفاء القانون)، وانقسام الرأي والاتجاه (نتيجةً لجهود الاحتلال في استقطاب مراكز قوى معينة ولجهود أطراف عربية في استقطاب المراكز ذاتها)، وتضارب في الاجتهادات السياسية (نتيجةً لكثرة الفصائل المقاومة وتناقضاتها في الخارج)، إذا أضيف إلى ذلك فقر الحياة الثقافية والاجتماعية والترفيهية، وسيادة ثقافة الاستهلاك (نتيجة القرب المباشر من أشكال الحياة الإسرائيلية المختلفة والغربية)، وانتشار عادات غريبة ومستهجنة، كل ذلك أدى إلى ميلاد أنماط مجتمعية مختلفة، كان يمكن أن تؤدي إلى كوارث حقيقية لولا انفجار الانتفاضة الكبرى في العام (1987)، حيث استعاد المجتمع عافيته وقدرته على المقاومة، وتأكيده على معاني التخلص من المحتل[9].

كانت الانتفاضة الكبرى نوعاً من التمرد الكبير والهائل على ذلك الانسياق والانبهار بالمحتل بدافع الرغبة في التخلص من أدرانه، ولم يكن غريباً أبداً، في تلك الانتفاضة، أن يقرر المجتمع، حينها، أن يستبدل ثقافة الاستهلاك بثقافة الاقتصاد المنزلي، والمشترك والأسري، وأن يطلب من جميع موظفي الإدارة المدنية الإسرائيلية الاستقالة. وخلال سنوات سبع، حاول المجتمع الفلسطيني أن يؤسس لكيانه الخاص، من خلال مبادرات مجتمعية صرفة، يعتمد فيها على قواه الذاتية، بعيداً عن الاحتلال وسلع الاحتلال وخدمات الاحتلال[10].

---

[9] قبيل الانتفاضة الكبرى، كان المجتمع الفلسطيني أبعد ما يكون عن الثورة، وقد اعتقد المحتل جازماً أنه استطاع تسميم هذا المجتمع وجعله متخماً ومترهلاً، الأمر الذي دفع ببعض قادة الاحتلال للاعتقاد أنه قد وجد الصيغة السحرية لاحتلال شعب دون أن يشعر. وقد تميز المجتمع الفلسطيني قبيل الانتفاضة الكبرى العام 1987 بسلوكيات استهلاكية واستقطاب لأجهزة المخابرات الإسرائيلية حسب ما يورده شلومو غازيت في كتاب "الطعم في المصيدة، السياسة الإسرائيلية في الضفة الغربية وقطاع غزة (1967–1997)"، ترجمة عليان الهندي، مؤسسة باب الواد للاعلام والصحافة، دائرة الدراسات والشؤون الإسرائيلية، ط1، 2001، رام الله.

[10] كانت بيانات القيادة الوطنية الموحدة التي قادت الانتفاضة الكبرى تدعو، أو تأمر بالأحرى، جميع موظفي الإدارة المدنية الإسرائيلية من الفلسطينيين إلى الاستقالة، وقد فعلوا باستثناءات قليلة، كما أمرت تلك البيانات بترشيد الاستهلاك والبدء بالتعليم الشعبي، والاقتصاد المنزلي والتكافل الأسري. انظر البيانات رقم 6، 7، 8، 9، 10.

خلال تلك الانتفاضة، كان المجتمع المدني العاري والضعيف يقاتل أعتى قوة في المنطقة، فكان أن بحث عن أشكال المقاومة "البدائية" من خلال المقاومة السلبية[11]، حيث يستعمل الضعيف ضعفه في المقاومة، وحيث يجر الضعيف القوي إلى الساحة التي يفقد فيها القوي أسباب قوته.

خلال تلك السنوات، تغير شكل المجتمع الفلسطيني مرة أُخرى، حيث تراجعت قوى معينة، وظهرت قوى أُخرى، إذ انهارت الزعامات التقليدية، من العشائرية والوجاهات القديمة المدعومة من قبل جهات أو دول أو حتى من الاحتلال نفسه، وقامت زعامات شابة، انتزعت اعترافها من الشارع الفلسطيني، ومن مشاركتها الحقيقية في الفعل الثوري، وانهارت سلطة الأب والمدرس إلى حدّ كبير، وقامت سلطة الشاب المنضوي تحت لواء إحدى فصائل المقاومة، وانهار الجهاز التعليمي وقامت سلطة التنظيم، وظهر الزعيم المحلي الشاب الذي يتمتع بالاحترام، نتيجة لدوره في المقاومة، دون أن يكون، بالضرورة، متعلماً أو مثقفاً، أو يمتلك رؤية عميقة شاملة، أو دون أن تحميه عائلة عريضة، بالفعل[12].

وفي تلك الفترة، أيضاً، ونتيجة للمقاومة الطويلة، وانتهاج شكل معين من أشكال الحياة المضطربة والمحتقنة دوماً، عاش المجتمع الفلسطيني حياة شبه عسكرية، تميزت بالفقر والبطالة وافتقاد الأهل والأحبة وتدمير المنازل وإغلاق المؤسسات والمصانع والورش الصغيرة.

إن النخب السياسية والمناضلة، في تلك الفترة، قد اعتبرت (م.ت.ف) الممثل الشرعي والوحيد للشعب الفلسطيني، فإن شكل النظام السياسي أو مضمونه ظل

---

[11] فكرة المقاومة السلبية بدأ بها ناشط فلسطيني يحمل الجنسية الامريكية يدعى "مبارك عوض"، إلا أنه سرعان ما طرد من الأراضي الفلسطينية، تلتها فكرة القنبلة الديمغرافية أو السيطرة من خلال الديمغرافيا التي رفعها د.سري نسيبة، أما في الانتفاضة الكبرى فقد دعا إلى شعبية الانتفاضة دون عسكرتها المرحوم فيصل الحسيني. يلاحظ بهذا الصدد أن المقاومة السلبية على الطريقة الهندية فشلت في فلسطين لاختلاف الثقافة والمزاج والضرورة.

[12] خلال الانتفاضة الكبرى، ظهرت قوة "الملثم" وهو الناشط الشاب المنضوي تحت لواء أحد التنظيمات العاملة في الساحة، وكانت فكرة التلثيم تنبع من الهاجس الأمني، وهكذا صار مجرد التلثم دلالة على نشاط نضالي، وتحت هذا القناع كانت تتم أخطاء كثيرة أو ممارسات قد لا يوافق عليها الجميع. إن فكرة التلثيم وإن كانت تهدف إلى التعمية على الاحتلال إلا أنها استغلت بطريق خاطئة في بعض الأحيان، حيث كان بالإمكان تلثيم مجموعة من الشبان ليصبح لديها شرعية العمل الثوري.

غامضاً وغير واضح، وما إعلان استقلال الدولة الفلسطينية في العام (1988) في الجزائر إلا نوعٌ من إثبات العنوان دون التفاصيل، وكان الإعلان أشبه بالإطار العام للأمنيات أكثر منه تعبيراً حقيقياً عن فعل حقيقي على الأرض، أو تعبيراً عن انتصار قوى معينة أو رؤى معيّنة لتضع تفاصيل ذلك الإعلان[13].

الانتفاضة الكبرى في العام (1987) عسكرت المجتمع، لكنها لم تعسكر نفسها، وكان ذلك دليلاً على عبقريتها ونجاحها، عسكرة المجتمع أضرّت حقاً بكثير من مناحي الحياة، لكنها كانت جزءاً من ضريبة المقاومة، وفي هذا الخضم يمكن الإشارة إلى أن تلك الانتفاضة عززت قيمة الأرض بشكل كبير، إذ انتعش - وللمرة الأولى منذ العام (1967) - القطاع الزراعي حيث استصلحت مساحات واسعة من الأراضي البور، والتي لم تكن تستغل منذ أكثر من عشرين عاماً، كما انتعشت فئة العمال والحرفيين الصغار لكثرة الورش والمصانع الصغيرة التي افتتحت على رغم كل شيء[14].

وما إن وقّعت اتفاقية أوسلو في العام (1993)، حتى كان المجتمع الفلسطيني في ذروة ازدهاره وعنفوانه في الوقت ذاته. كان الشعب الفلسطيني - الذي حصل على دعم وتضامن عربيين وعالميين، والذي حقق نتائج كفاحية حقيقية - يشعر أنه منتصر على رغم كل شيء. ولولا حرب الخليج الأولى وانهيار النظام العربي، من جهة، وانهيار الاتحاد السوفياتي من جهة ثانية، لكان للتاريخ شأن آخر، وهذه وجهة نظر ليس إلاّ.

---

[13] ورد في إعلان الاستقلال أن "دولة فلسطين هي للفلسطينيين أينما كانوا، فيها يطورون هويتهم الثقافية والوطنية، ويتمتعون بالمساواة الكاملة في الحقوق، وتصان فيها معتقداتهم السياسية والدينية وكرامتهم الإنسانية، في ظل نظام ديمقراطي برلماني يقوم على أساس حرية الرأي وحرية تكوين الأحزاب ورعاية الأغلبية حقوق الأقلية واحترام الأقلية قرارات الأغلبية، وعلى العدل الاجتماعي والمساواة وعدم التمييز في الحقوق العامة على أساس العرق أو الدين أو اللون أو بين الرجل والمرأة في ظل دستور يؤمن سيادة القانون والقضاء المستقل، وعلى الوفاء الكامل لتراث فلسطين الروحي والحضاري والتسامح والتعايش السمح بين الأديان عبر القرون". وهنا يبدو جلياً أن هذا الإعلان يصلح لأي حل نهائي قادم.

[14] بسبب الحصار والإغلاق، وبسبب اتجاه "إسرائيل" إلى التخلي عن العمال الفلسطينيين، فقد قل العمل في السوق الإسرائيلية، الأمر الذي اضطر كثيراً من الفلسطينيين إلى استصلاح الأراضي حتى تلك التي لم تستصلح أو تُزرع من قبل، وقد زادت المساحة الخضراء بنسبة 2 في المائة خلال الانتفاضة الكبرى (منشورات الإغاثة الزراعية، الأراضي الفلسطينية خلال الانتفاضة (1987-1992)، فريق من الباحثين، 1993، ص10)، كما أن تكاثر مؤسسات الإقراض الزراعي والصناعي ووكالة الغوث لتشغيل اللاجئين أسهمت في نشوء ظاهرة المشاريع الصغيرة كتربية النحل والأبقار والبيوت البلاستيكية (منشورات معاً، المشاريع الصغيرة بين الإنتاجية والخدمية، سهى نوفل، 1996، رام الله، ص30).

بعد العام (1994)

الفلسطينيون على موعد سيىء مع التاريخ، فقد تشقق النظام القومي العربي في العام (1991)، وانهار الاتحاد السوفياتي قبل ذلك بقليل، ولهذا فقد جوبهت الانتفاضة الكبرى بضغط دولي لا قبل لها به، ما جعل سقوف الطموحات متدنية والآمال متواضعة. أما الموعد الآخر السيئ مع التاريخ فقد تمثل في أحداث الحادي عشر من أيلول في العام (2001)، حيث تحولت الانتفاضة الحالية إلى نوع من "الإرهاب" المرفوض في نظر العالم، وقد جرب الفلسطينيون هذه المواعيد السيئة في العام (1939) عشية اندلاع الحرب العظمى الثانية، وكذلك في العام (1948) عشية انتصار الحلفاء في تلك الحرب، حيث كان التاريخ معانداً على الدوام[15].

في العام (1993)– ونتيجة للانهيارات الإقليمية والدولية كلها– اضطر الفلسطينيون إلى الدخول في ركب التسوية، كما يراها الطرف القوي، المتمثل في "إسرائيل" ومن يحميها من إمبرياليات غربية وأمريكية. وركب التسوية هذا تمثل في احتلال منابع النفط العربية، وتحجيم الأنظمة في المنطقة، وإراحة "إسرائيل" من الانتفاضة الفلسطينية، وتحويل (م.ت.ف) من حركة مقاومة إلى حركة سياسية تفقد دعمها العربي والدولي وإبقائها أو "تضمينها" للمشروع الصهيوني نفسه[16]، بمعنى أن تتطور

---

(15) بسبب طول القضية الفلسطينية زمنيا، وبسبب مركزيتها على المستوى العقدي والاستراتيجي، فإن كل التحولات العالمية الكبرى تجد لها صدى في هذا الصراع، ويلاحظ بهذا الصدد أن القوى الإمبريالية الكبرى خلال القرن الماضي وبدايات هذا القرن المنحازة إلى إسرائيل عقدياً وسياسياً واستراتيجياً تفرض على الفلسطينيين دفع ثمن هزيمة العرب والمسلمين، فقد أجهضت ثورة العام 1936، بسبب دخول بريطانيا الحرب العالمية الثانية وطلبها من الأنظمة العربية وضع حد لتلك الثورة المجيدة، أما في العام 1945، فقد انتصر الحلفاء في الحرب العظمى فكان أن ولدت "إسرائيل" مباشرة، أما بعد العام 1987 فقد انكسر الاتحاد السوفياتي وذاب، ما غيب التوازن في العالم، وتمخضت الانتفاضة الكبرى عن اتفاق هزيل غير عادل، أما هذه الانتفاضة فقد تبنى العالم مفهوماً أبعد ما يكون عن تفهم الشعوب لنيل حرياتها. (تاريخ فلسطين، د. تيسير جبارة، دار الشروق، عمان، 1998، ط2، ص101، 127، 135).

(16) بهذا الصدد، انظر كتاب:

Baruch Kimmerling & Joel S. Migdal: Palestinians: The making of a people. New York: The free press, 1993, 396 pages.

وقد راجع هذا الكتاب د. علي الجرباوي في مجلة السياسة الفلسطينية، السنة الأولى، عدد 1،2 شتاء وربيع 1994. وقد خلص الكاتبان إلى القول إن مستقبل الفلسطينيين والإسرائيليين مشترك من ناحية أن كل طرف منهما سيؤثر في تحديد مستقبل الآخر، وعليه فإن السلام بالنسبة لهما لن يتحقق لطرف (وهو هنا الطرف الإسرائيلي) إلا إذا تحقق (ولو) بعض التطلعات السياسية للطرف الآخر، ويبدو أن هذا الرأي لقي صدى في إعلان المبادئ الفلسطيني - الإسرائيلي. وقد ترجم الكتاب المذكور إلى العربية محمد حمزة غنايم ونشر عن المركز الفلسطيني للدراسات والنشر عام 2001 في رام الله.

الحركة الفلسطينية الوطنية داخل الشروط الصهيونية وتحت سقفها. وبمعنى آخر، تحويل القضية الفلسطينية التي تستقطب العرب والمسلمين والقوى الثورية في العالم، إلى مجرد قضية إسرائيلية داخلية (ومن هنا كان إصرار الولايات المتحدة و"إسرائيل" على مسألة التفاوض الثنائي بين الأطراف)[17].

النظام العربي الذي أدرك مدى ضعفه وغيابه وهشاشته وعدم قدرته على الفعل وافق على ذلك في الترجمة الفعلية لمؤتمر مدريد في مطلع التسعينيات[18]. ومن خلال المفهوم السابق وافقت إسرائيل على عودة مجزوءة لكوادر (م.ت.ف) وعلى رأسها الرئيس **ياسر عرفات**، أي أن "إسرائيل" وافقت على تلك العودة من منطلق أن ذلك سيجعلها أقدر على إدارة الصراع وعلى التحكم في وتيرته وشكله وحجمه واتساعه[19]. وقد يدهش المرء من أن الاحتلال الإسرائيلي ارتكب بعد العام (1994)

---

(17) أنظر بهذا الصدد مقال د. خليل الشقاقي: الهيمنة الأمنية الإسرائيلية والمفاوضات السياسية الراهنة، المصدر السابق، ص40.

(18) محاضرة ألقاها د. رشيد الخالدي في مركز جافي للدراسات الاستراتيجية في جامعة تل أبيب في شهر تموز 1993، وقد ورد في نهاية ورقته ما يلي: "وإذا كان بمقدوري أن أطرح سبباً واحداً ولو هشاً للتفاؤل، فهو أنني أؤمن أننا لن نكون حمقى إلى الحد الذي يمكن عنده أن نضيّع الفرصة التي تلوح أمامنا على خلفية أسباب تافهة".
أما الأسباب التافهة فهي "أن المعايير التي شكلت الأسس التي نتفاوض بشأنها كانت سبباً في إعاقة العملية التفاوضية أكثر من كونها عاملاً مساعداً"، ولهذا فإن المحاضر يدعو بقوة إلى استغلال مؤتمر مدريد لبناء سلام بين الشعبين.

(19) في مقابلة مع د. هشام شرابي حول اتفاق أوسلو قال فيها: "أقول بأن هذا الحل هو حل اقتصادي يحقق لإسرائيل حلمها الكبير اقتصادياً، بأن تصبح إسرائيل الكبرى اقتصادياً، بحيث إنها تملك الوطن العربي اقتصادياً، وتغزو بضائعها السوق العربية، أمر ثان هو أن الحل الذي قام بتوقيعه جزء من الشعب الفلسطيني هو تنازل عن الأطروحات العديدة التي اندلعت من أجلها الانتفاضة. إن هناك تباعداً بين ما انطلقت من أجله الانتفاضة والأهداف التي تناولها التوقيع على الاتفاق" (مجلة السياسة الفلسطينية، عدد 1،2 شتاء وربيع 1994، ص119، 120).
وللاستزادة: كتاب شرق أوسط جديد الذي كتبه شمعون بيرس وزير خارجية إسرائيل ثم رئيس وزرائها العام 1996، ونشرته جريدة "القدس" اليومية في فلسطين ما بين شهري أيلول وكانون الأول من العام 1997، على حلقات، ونشرته دار الجليل في عمان الأردن العام 1994. وينظر كذلك إلى كتاب "تحولات منهجية في مسار الصراع العربي الإسرائيلي" لمؤلفه ناصر دمج، مكتبة إبداع، أم الفحم، العام 1996، حيث ورد في ص 450 ما يلي: "ومن هنا، فإن الذي قدمته مسيرة مدريد وأوسلو للفلسطينيين لا شك أنه حل غير مرض حتى للناس الذين ساروا في هذا المسار، وهم في قرارة أنفسهم يدركون ذلك تماماً، ولهذا فإن أياً منهم لن يعارض أية خطة عمل تؤدي إلى أكثر مما حصلوا عليه حتى لو كان الذين يقفون خلف هذا التوجه هم من المعارضين". وانظر كتابنا "مرايا الدم والزلزال" الصادر عن منشورات بيت المقدس، ط1، العام 2002.
وقد ورد فيه بمعرض الكلام عن قبول إسرائيل لاتفاق أوسلو ما يلي: "أما الدولة العبرية فقد وافقت على أوسلو لأنها تريد أن تكون الظاهرة الفلسطينية على الطاولة الإسرائيلية، وتحت المجهر الإسرائيلي، وتحت السيطرة، فعندها يمكن التحكم بها والنيل منها وقد وافقت إسرائيل على أوسلو لأنها ستربح أكثر مما ستخسر .. كيف ؟
أ ـ ستتخلص إسرائيل من عبء ثلاثة ملايين فلسطيني في الضفة الغربية وقطاع غزة، وستلقي بهذا العبء على كاهل السلطة الفلسطينية.
ب ـ ستقوم السلطة الفلسطينية بالسيطرة الأمنية على الفلسطينيين من خلال الضبط والاعتقال.

من الأفعال الاستيطانية والقتل والمذابح والاعتداءات ما يفوق ممارساته منذ العام (1967) وحتى العام (1994) جميعها.

عودة عدة آلاف من كوادر (م.ت.ف) إلى الوطن في العام (1994) كانت عودة ملتبسة، فهي، على الرغم من كونها مشروطة إسرائيلياً في كل شيء، شكّلت للوهلة الأولى نوعاً من "النصر"، تجسَّد في عودة القيادة إلى أرضها منتصرة، وأحس المواطنون فعلاً أن شيئاً مما ناضلوا من أجله قد تحقق، خصوصاً أن ما عرف بعدها باسم السلطة الوطنية الفلسطينية منحت المواطنين هذا الإحساس من خلال الشروع فوراً ببناء مؤسسات دولة حديثة، واعتمدت في ذلك على عشرات الآلاف من الموظفين، الذين يدخل بعضهم السلك الوظيفي لأول مرة في حياته.[20]

لذلك بدأت حياة الناس تتبدل، وشعروا لأول مرة في حياتهم أن هناك "دولة" تُبنى أمام أعينهم، وأن الآمال تتحقق بشكل أو بآخر، فاندفع معظمهم إلى الانخراط في هذا المشروع، تطوعاً ووطنيةً وطمعاً، وكانت هناك حماسة فائقة جعلت كثيراً من المشاريع تنتهي في وقت قياسي[21]، الأمر الذي أنعش الآمال بتحويل الأراضي الفلسطينية إلى سنغافورة أو هونغ كونغ[22].

جـ - ستبقى إسرائيل مسيطرة على المعابر والحدود والأجواء والقدس وعلى الأراضي خارج المدن، أي على معظم الأراضي الفلسطينية.

د - ستتمكن إسرائيل من التدخل في إيقاف الخطاب الإعلامي والثقافي والفكري الفلسطيني الداعي إلى محاربة إسرائيل.

هـ - ستتمكن إسرائيل من الاتفاق مع بعض الفلسطينيين على تجميع الشباب الفلسطيني والكوادر المناضلة وتحسين وترتيب أوضاعهم واستيعابهم في عدد من الأجهزة الأمنية.

و - سيمنح الاتفاق إسرائيل التدخل في الكثير من الشؤون الداخلية الفلسطينية بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

ز - تستطيع إسرائيل من خلال الاتفاق أن تتهرب وتماطل في تطبيق الكثير من بنوده لأنها تعرف جيداً أن صياغة الاتفاقات كانت قائمة على صيغة الغموض الإيجابي. ص187، ص188.

[20] بلغ عدد موظفي السلطة الوطنية الفلسطينية في الجهازين العسكري والمدني حوالي 120 ألف شخص، وتم استيعاب كثير منهم دون أي خبرات أو شهادات بسبب تاريخهم النضالي وتضحياتهم، أو بسبب الوساطات التي عملت على ترهل النظام الإداري لمؤسسات السلطة. للاستزادة ينظر إلى مجلة "الميلاد" الصادرة عن مكتب الأمانة العامة للمؤسسات الوطنية في رئاسة السلطة، الأعداد 3، 4، 5 للعامين 1995، 1996، وهي مجلة تخصصت في متابعة العمل الإداري لمؤسسات السلطة، وقد أغلقت مرتين بسبب مقالات أو تحقيقات طالت بعض الأخطاء والسلوكيات.

[21] حسب تقرير البنك الدولي في العام 1997، فقد أشاد بالتقدم المطرد والنجاح الكبير لمؤسسات السلطة في البناء وجمع الضرائب والتأسيس في وقت قياسي.

[22] يراجع بهذا الخصوص كتاب شرق أوسط جديد لمؤلفه شمعون بيرس، دار الجليل، عمان، 1994. وكذلك مقالة د. هشام عورتاني: العلاقات التجارية الفلسطينية الإسرائيلية: الواقع والمستقبل، المنشورة في مجلة الدراسات

والأسباب وراء ذلك أن الفترة الأولى – بعد العام (1994) – تميزت بما يلي:

* ازدهار اقتصادي سريع ومفاجئ بعد سبع سنوات عجاف، وقد تمثل هذا الازدهار في تكاثر الشركات المحلية والعربية والدولية، وهي شركات في أغلبها خدمية ومعلوماتية – (يشار في هذا الصدد إلى أن النظام المصرفي في الأراضي الفلسطينية نظام غير مراقب جيداً، وبالتالي فإن هذه الأراضي تشكل مكاناً جيداً لتداول الأموال). الشركات التي سارعت بالعمل في الأراضي الفلسطينية هي شركات توظيف أموال وسياحة وتكنولوجيا متقدمة وأنظمة معلومات واتصالات واستشارات وبنوك وتصدير واستيراد وشركات إعلامية، بمعنى آخر تم النظر إلى الأراضي الفلسطينية كأنها محطة (ترانزيت) استكمالاً لرؤية اقتصاد في شرق أوسط جديد[23].

أمر آخر أدى إلى إزدهار الاقتصاد سريعاً ومفاجئاً تمثّل في السرعة الكبيرة والتزايد المدهش في عدد المنظمات غير الحكومية، ومزاحمتها القطاع العام وانتقادها إياه وتحولها إلى مراكز قوى كبيرة وذات وزن وتأثير، هذه المنظمات سعت إلى نشر وعي مختلف يقوم في أغلبه على المناداة بالحقوق والديموقراطية والليبرالية الغربية، وبينما بدا بعضها مجرد عنوان للتكسب ليس إلاّ، فقد وجدت منظمات أُخرى تبيّن أن بعضها لعب دوراً فاعلاً ومؤثراً، وعلى الرغم مما شاب ويشوب عمل هذه المنظمات وهيكلياتها وميزانياتها، فإنها استطاعت امتصاص قوة عاملة لا بأس بها[24].

الأمر الثالث الذي عزز هذا الازدهار هو تحول السلطة الوطنية الفلسطينية إلى مشغل كبير، فقد تم توظيف أكثر من مئة ألف مواطن في مؤسسات السلطة المدنية والعسكرية، بحيث صار هؤلاء يتقاضون رواتب شهرية ثابتة دفعت بحياتهم إلى الثبات والاستقرار، وساعدتهم البنوك المتكاثرة على فكرة القروض والتقسيط والديون طويلة

الفلسطينية التي أشير إليها سابقاً، حيث يخلص الكاتب إلى القول "هناك فرص جيدة لإقامة علاقات متكافئة تخدم المصالح المشتركة للطرفين الفلسطيني والإسرائيلي".

[23] المرجع السابق.

[24] مثل لجان الإغاثة الطبية والإغاثة الزراعية التي افتتحت كثيراً من الفروع في محافظات الوطن وقدمت خدمات ضرورية للمواطنين.

الأجل[25]. السلطة لم تكتف بهذا الدور، بل احتكرت بعض القطاعات الاقتصادية مثل: النفط والتبغ والإسمنت، وهو إجراء فتح باب المساءلة والجدل وحتى الاتهام[26].

* بدا بعد العام (1994) أن مجتمعاً جديداً قد وُلد، فقد تغير شكل العلاقات الاجتماعية حتى الأسرية منها، نتيجة لاختلاف مواقع الممول، إذ لم يعد الأب هو الممول الرئيس أو الوحيد للعائلة، كذلك فإن خروج النساء للعمل بشكل كبير غيّر من مواقعهن وتأثيرهن، فالاستقلال الاقتصادي الشخصي فتح الباب على مصراعيه للاستقلال بانتهاج السلوك واختيار القيم، وإن تغير العلاقات الاجتماعية وجد تشجيعاً أو فرصة مناسبة في حياة المدن بعد العام (1994) من خلال تعدد سلوكات وأنماط جديدة للحياة [27].

* ما تقدم قد يقود – في الظاهر – إلى الاستنتاج أن الحريات الشخصية لا بد من حمايتها بقانون أو بحضور دولة بما تحمله المفردة من معان ودلالات، لكنّ الاستنتاج غير صحيح في حالتنا، إذ إن العشائرية، وهي فكرة طاغية في بلادنا، عادت تطل برأسها من جديد وبقوة هائلة، حيث إن السلطة الوطنية الفلسطينية أعادت للعشائرية حضورها الكبير من خلال التعيينات في الوظائف الكبرى والصغرى، على حد سواء، ومن خلال قانون الانتخابات. بمعنى آخر، كانت هناك اتجاهات ليبرالية على المستوى الشخصي واتجاهات محافظة على المستوى الاجتماعي[28].

* تميزت الحقبة الأولى بعد العام (1994) بمظاهر خارجية لرموز السلطة وتقاليد الدولة، كالمشاريع الوطنية الكبرى (بناء المطار والميناء، والهيئات الرسمية، ومشاريع محو الأمية، والكتاب وصناديق ثقافية وفنية)، وكذلك بتحديد أيام العطل الرسمية

---

[25] تقول الصحافية الإسرائيلية التي تعيش في رام الله عميرة هاس في مقال لها نشرته صحيفة هآرتس في شهر آب العام 2000، إن الفلسطينيين لا يستطيعون القيام بانتفاضة عارمة بسبب أن معظمهم يتحمل عبء ديون بنكية طويلة الأمد، وذلك في تحليل لها عن أولئك الذين يفترض أن يقوموا بالانتفاضة.

[26] من الأمثلة على ذلك: بيان مشهور أطلق عليه "بيان العشرين"، حيث وقع عشرون عضواً من المجلس التشريعي على بيان يطالبون فيه بإصلاحات في مؤسسات السلطة، وقد أثير حوله كثير من الجدل واللغط.

[27] افتتح لأول مرة في فلسطين كازينو للقمار في مدينة أريحا العام 1996، وشهدت مدن الضفة وغزة انفتاحاً اجتماعياً جديداً ترجم بأشكال انفتاح وفضائح.

[28] كان قانون الانتخابات التشريعية يقوم على فكرة الدائرة أو المنطقة بحيث أعطى ذلك القانون الفرصة للعشيرة والجغرافيا والدين أن تتفوق على الفصيل أو الأيديولوجيا السياسية.

وتنظيم شكل المدن والأسعار والمعايير والمقاييس والمواصفات وتنظيم الاحتفالات المركزية والمهرجانات الموسمية[29]، وكل ذلك كان جديداً على مجتمع لم يتصور ذلك، ما ترك آثاراً واضحة وخلق استجابات متباينة.

* بسرعة كبيرة، ظهرت عيوب الهيكلية الإدارية الجديدة للسلطة، فثارت احتجاجات واسعة وعلنية ضد ما صار يعرف بالمحسوبية والرشوة والفساد وإساءة استعمال المناصب والأموال العامة[30].

* نتيجة لتوقيع اتفاق سلام مع العدو التاريخي، أصبح لزاماً على الجهات المعنية تغيير الخطاب الثقافي والسياسي عموماً، وصار لزاماً على النخبة أن تبتكر أو تبتدع لغة مختلفة تخلو من التحريض، لكنها لا تخلو من التأكيد على الثوابت الوطنية، الأمر الذي أدى إلى بروز خطاب مرتبك وملتبس مما أدى إلى انشقاقات في وجهات النظر وجدت طريقاً إلى الصحف والمجلات.[31]

* تأسيساً على ما سبق فقد ظهرت مسألة ذات حساسية بالغة تتعلق بالتطبيع؛ ذلك النهج الذي وجد تشجيعاً وتمويلاً من جهات إقليمية ودولية ومحلية، وترجم إلى لقاءات ومشاريع ثقافية وفنية.[32]

---

[29] فجأة، صار لدينا مهرجان ليالي الصيف في رام الله، ومهرجان كنعان في سبسطية، ومهرجان الخس في أرطاس ومهرجان المشمش في جفنا، ومهرجان البرتقال في أريحا، ومهرجان جنين، ومهرجان النبي صالح ومهرجان النبي موسى، ومهرجان ترقوميا، ومهرجان البحر المتوسط، ومهرجان غزة... إلخ.

[30] مسألة الفساد تطورت إلى الحد الذي دفع بالسلطة الوطنية إلى الطلب من جهاز الرقابة التحقيق بهذه المسألة، وقد قدم الجهاز تقريره إلى الرئيس عرفات العام 1999 وفيه اتهامات واضحة وصريحة بالتهاون وإهدار الأموال العامة وإساءة المنصب العام، ولكن هذا التقرير لم يؤد إلى نتائج، ولم يقدم أحد إلى المحاكمة.

[31] انظر مقال: التطبيع استراتيجية إسرائيلية للباحث سعيد يقين، مجلة الشعراء – رام الله، عدد 13، صيف العام 2001، ص101 - 117.

وبهذا الصدد، ينظر، أيضاً، إلى مجلة مشارف التي أسسها إميل حبيبي العام 1996 بمدينتي حيفا والقدس، ثم استأنفت سهام داود إصدارها بعد وفاة مؤسسها.

[32] لمزيد من التفاصيل حول بروتوكولات التطبيع الثقافي وأهميتها لدى إسرائيل، انظر الملاحق الأساسية لاتفاقيات كامب ديفيد وملحقات اتفاق أوسلو (إعلان المبادئ) والمعاهدة الأردنية الإسرائيلية، كتاب الدبلوماسية والاستراتيجية في السياسة الفلسطينية، طلال أبو عفيفة، 1998، دون ناشر، القدس.

وللاستزادة، انظر مقال د. أحمد حرب: الآثار الثقافية لاتفاق إعلان المبادئ الفلسطيني الإسرائيلي في مجلة الدراسات الفلسطينية المشار إليها سابقاً، وفيها يقول الكاتب: ليس لدي أدنى شك في أن السلطة الفلسطينية القادمة، بغض النظر عن شكلها وأساليب حكمها ومدى ديمقراطيتها، سوف تكون مقيدة سياسياً بالاتفاقيات التي تتوصل إليها مع إسرائيل وبالتزاماتها وعلاقاتها الإقليمية والدولية، ما قد لا يسمح لها بإدخال بنود دستورية تربط بشكل علني وصريح بين وحدة الهوية الثقافية الوطنية الفلسطينية ووحدة الوطن الفلسطيني.

* وبانفتاح المدينة الفلسطينية والمجتمع الفلسطيني على تجارب جديدة وأناس جدد وتعابير جديدة وسلوكات جديدة، فقد اختلفت الذائقة العامة من حيث الأولويات والتفضيل وأنماط السلوك، الأمر الذي انفجر على شكل فضائح أو ما شابه ذلك[33].

* بينما كان ذلك كله يجري على مستوى الحياة اليومية للمجتمع الفلسطيني، كان هناك سعي إسرائيلي حثيث ومتواصل ومكثف في عمليات الاستيطان، وقد وصلت هذه المشكلة إلى ذروتها في الأعوام (1997- 1999)[34]، وكذلك في قضية الأسرى إذ رفضت "إسرائيل" تنفيذ الاتفاق القاضي بإطلاق سراحهم، وكان الامتحان الأول للاتفاق هو ما جرى في انتفاضة[35] النفق في العام (1996)، وقد لوحظ أيامها – وخصوصاً فيما يتعلق بالأسرى – ضعف في الردود الجماهيرية نسبياً، بمعنى أن الاحتجاج الشعبي لا يكفي وحده، دون قوة دفع دولية وموقف حاسم من السلطة للتأكيد على ضرورة إطلاق سراح المعتقلين كافة من دون شروط.

* التحول الكبير والعميق الذي شهده المجتمع الفلسطيني بعد العام (1994)، وما صاحبه من تغيرات سطحية وعميقة، جعل نظرة الفلسطيني إلى نفسه أكثر تواضعاً وأكثر واقعية[36]، الأمر الذي أدى إلى تخلّيه عن فكرة أنه مركز الكون وأنه

---

(33) من آثار هذا الأمر أن الصحف المحلية ولأول مرة خصصت مساحات لما صار يسمى بصفحة حوادث أو ما يشبه ذلك، ولأول مرة صرنا نقرأ في صحفنا عن اختطاف واغتصاب وشبكات إسقاط وشذوذ... إلخ.

(34) التقرير السنوي الخاص بالاعتداءات الاستيطانية الإسرائيلية في فلسطين من شهر أيلول 1997 حتى شهر أيلول 1998، صادر عن اللجنة الوطنية لمواجهة الاستيطان - هيئة الشمال، المركز القانوني للدفاع عن الأرض.

(35) كانت المواجهة "عسكرية" بشكل عام وتم التوصل إلى ما سمي "وقف إطلاق النار".

(36) و(37) وجدت هذه الاتجاهات تعبيراً لها فيما كتبه الشعراء والروائيون والصحافيون، فعلى سبيل المثال، كانت رواية "الحواف" لعزت الغزاوي (1994) تعبيراً عن خيبة الأمل فيما آلت إليه الانتفاضة، فيما كتب أحمد حرب رواية "بقايا" (1996) لتقول إن الانتهازي هو الذي انتصر، وكتب أحمد رفيق عوض رواية "مقامات العشاق والتجار" (1997) لتقول إن المؤسسة الجديدة لم تكن على المستوى المطلوب. وعلى صعيد الشعر، فقد كان الشاعر زكريا محمد خير من يعبر عن تلك المرارة الطويلة والعميقة والراسخة، وكذلك نلحظ تمجيد "الميت" لدى الشاعر غسان زقطان، فيما انشغل الشاعر حسين البرغوثي في البحث الفلسفي والوجودي ولم يظهر الفلسطيني في قصيدته إلى حد كبير، أما علي الخليلي فكتب ديوان "سبحانك سبحاني من طينك طوفاني" (1991)، تمجيداً للشهداء، ينشر بعد عشر سنوات ديوان "خريف الصفات" ناعياً كل شيء حوله. الشاعر وسيم الكردي الذي نشر ديوان "ويزدان بحرك بالحناء" (1989) في الانتفاضة وشهدائها، ينشر العام (1996) ديوان "نسيج النار" ليحفر في ذكرياته وآماله وهمومه الشخصية. أما المتوكل طه فقد كان الأسرع ربما إلى تناول الوضع الجديد في ديوان "رغوة السؤال" الذي كان أول ديوان يصدر في الأرض الفلسطينية يحذر من المرحلة كلها، وسنعود إلى ذلك لاحقاً.
أمر جدير بالملاحظة أن الفن التشكيلي الفلسطيني عبر عن تلك الاتجاهات تماماً، بغياب صور الشهيد، وغياب ألوان العلم الفلسطيني، وسيادة اللون الرمادي والأزرق، والتجريب الذي يصل حداً قد يبدو لا معقولاً إطلاقاً. الفنان خالد الحوراني مثلاً يستعمل في لوحاته الخيوط والخيش وحاجيات أخرى، فيما استعمل آخرون ملاعق وبيضاً في

"السوبرمان". أصبحت هناك مشاعر يمكن تشخيصها بـ"العادية"، وأننا شعب مثل شعوب العالم الأخرى بخيرنا وشرنا، حيث تخلخل مفهوم البطل ومفهوم الضحية وحتى مفهوم الشهيد(37).

* بالغت السلطة الوطنية الفلسطينية في مفهوم الأمن، ما أدى إلى تضييق هوامش التعبير الإعلامية، وبالغت أجهزة الأمن في استباحة الحقوق على خلفية ضعف القضاء وتباين القوانين المعمول بها، ولم يكن مفهوماً لدى المواطن العادي مسألة التنسيق الأمني الفلسطيني – الإسرائيلي، ذلك التنسيق الذي أدى إلى تسريبات لم تفهم وتركت آثاراً سيئة لدى المتلقين(38).

* لأول مرة منذ عقود طويلة، صار يلحظ بوضوح أن المجتمع الفلسطيني ينقسم إلى فئات واضحة مختلفة المداخيل والأهداف والطموحات. كان لا يمكن التغاضي عن نخبة معينة ولدت بعد الاتفاق – لها مصالحها التجارية والاقتصادية والسياسية – وطبقة أُخرى تشكلت من الموظفين وصغار التجار والفلاحين (طبقة وسطى هشة وضعيفة، لكنها ذات طموحات واقعية)، وفئة ثالثة حيادية تتألف من عمال يعتمدون في عملهم على المصانع الإسرائيلية، وعلى الرغم من أن المجتمع الفلسطيني مجتمع مفتوح وليس فيه إرث للفوارق الطبقية، فإن ما جرى بعد (1994) حدد علامات فارقة لتلك الفئات.(39)

تشكيل لوحاتهم (كولاج). ويلاحظ أن فناني المرحلة ما بين (1993-2003) اتجهوا نحو الغموض الشديد في لوحاتهم كما اتجهوا إلى التسطيح واستعمال كتل عميقة متداخلة دون ملامح، في معرض للفنان جواد إبراهيم أقامه في وزارة الثقافة العام (2002) تعبيراً عن اجتياح نيسان من العام ذاته، كانت اللوحات مزدحمة بالألوان العميقة والغامضة دون ملامح، كان فيها صخب شديد دون وجوه، فيها عنف ولكن دون اتجاهات.

وللاستزادة انظر مقدمتنا لكتاب "جوائز الفحم" الصادر عن المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ط1، 2003.

إلى ذلك ، فإن المسرح الفلسطيني الذي كان في السبعينيات والثمانينيات يقدم مسرحيات تتناول الهم الوطني العام، فقد أخذ يقدم في التسعينيات مسرحيات فانتازيا حقيقية مثل مسرحية "جمهورية فلفشتيكا" و"قضية المدعو س" و"حديقة الحيوان" وجميعها للمخرج يعقوب إسماعيل. التعددية المسرحية شكلاً ومضموناً ظهرت، أيضاً، في تعدد الفرق المسرحية ومضامينها وأشكالها والنصوص التي تقدمها وقد تنوعت إلى درجة مدهشة ويجمعها أنها ابتعدت بشكل أو بآخر عن الهم العام.

العام 1996، قدم زهير النوباني مسرحية هزلية تتناول حقوق المرأة، فيما قدم مسرح عشتار مسرحيات تتناول سفاح القربى.

(38) حدث أن توفي عدد من المواطنين في سجون السلطة الوطنية بسبب آثار التحقيق معهم بتهمة التجسس أو غيرها.

(39) ككل سلطة في الدنيا، فقد كانت هناك نخبة سياسية معينة يدور حولها مستفيدون ومنتفعون، وككل مجتمع في الدنيا، فقد انقسم الناس إلى فئات بسبب الدخل والمواقع والانتماءات. وما جرى في غزة العام 1994 من اصطدام

العـام (2000)

كان لا بد من أن يصل اتفاق أوسلو إلى ما وصل إليه، بعد أن انتهكت "إسرائيل" بنوده كافة على الإطلاق خلال الفترة الواقعة ما بين (1994 - 2000) من خلال تأجيل المواعيد وعدم تنفيذ البنود الخاصة بالانسحاب والإفراج عن الأسرى ووقف الاستيطان، وما إن عاد حزب العمل الإسرائيلي إلى سدّة الحكم برئاسة **إيهود براك**، حتى تقدم باقتراح لحل نهائي يختصر فيه المراحل الزمنية لاتفاق أوسلو[40]، فعقدت محادثات كامب ديفيد في صيف العام (2000)، واستمرت حوالي أسبوعين لتنتهي بالفشل، إذ لم يوافق الجانب الفلسطيني على العرض الإسرائيلي الأمريكي (فيما عرف بورقة **كلينتون**). وكان واضحاً بعد فشل تلك المحادثات أن الأمر سيحسم على الأرض[41]، ولهذا لم ينته شهر أيلول من ذلك العام حتى اندلعت الانتفاضة التي كان الطرف الإسرائيلي مستعداً لها جيداً[42].

آلاف العمال بأفراد الشرطة الفلسطينية ما هو إلا تعبير مبكر عن الإحساس بوجود فوارق ومنافع، أدت في النهاية إلى رفع شعارات من نوع "من أين لك هذا؟" وقانون المحاسبة والشفافية، أنظر كتابنا "الانتفاضة"، فصل "الفساد"، ص113 - 118.

[40] وهو حل يعتمد على انسحاب قوات الاحتلال من معظم الأراضي الفلسطينية عدا الأغوار والقدس والمستوطنات الكبرى مع بقاء المعابر والحدود بيد إسرائيل، وتعديل على حدود الرابع من حزيران العام 1967، وقد رفض الفلسطينيون هذا العرض خلال محادثات كامب ديفيد العام 2000 بسبب إصرار الجانب الإسرائيلي على الاحتفاظ بالقدس عاصمة لإسرائيل إلى جانب قضايا أخرى تخص السيادة الفلسطينية الكاملة على الأراضي الفلسطينية التي احتلت العام 1967.

للاستزادة: الآفاق السياسية للانتفاضة، دراسة سياسية، حنا عميرة، مؤسسة التنوير للترجمة والطباعة والنشر، رام الله، كانون الأول 2000. وبالإمكان الاطلاع على كامل وقائع جلسات المفاوضات ضمن كتاب أكرم هنية الذي صدر عن دار مدار، رام الله، 2000، ط1 بعنوان "أوراق كامب ديفيد".

[41] ساهمت الفضائيات العربية والعالمية بإظهار "استعداد" الفلسطينيين للمواجهة المرتقبة، من خلال تصوير معسكرات الشبيبة وهم يتدربون على الأسلحة، أما الحقيقة وكما يذكرها حنا عميرة الأمين العام لحزب الشعب الفلسطيني وعضو اللجنة التنفيذية لـ(م.ت.ف) في كتابه "الآفاق السياسية للانتفاضة"، فإن وزير التموين أبو علي شاهين صرح بتاريخ 2000/11/15 بأنه ليس لدينا أي احتياطي استراتيجي غذائي، أما وزير التجارة ماهر المصري فقد قال إن الصناعة المحلية تعطلت بنسبة 80 في المائة، فيما أشار مسؤولون آخرون إلى أن احتياطي البترول يكفي لثلاثة أيام واحتياطي الغاز لخمسة عشر يوماً واحتياطي الطحين لتسعين يوماً. ص27.

[42] حول هذا الموضوع، كتاب: الانتفاضة، محاولة تقييم، عبد المجيد حمدان، دار التنوير للنشر والترجمة والتوزيع، آب 2002، رام الله. وفي هذا الكتاب نقد عنيف للقيادة السياسية والفصائلية لما ارتكبته من أخطاء في إدارة الانتفاضة وتحويلها من شعبية إلى عسكرية وإلى انتهاج العمليات الاستشهادية التي سحبت "البراءة" عن الانتفاضة، فيما استفاد الاحتلال جداً من أخطاء الفلسطينيين ويمكن القول إنه دفعهم إليها دفعاً ضمن مخطط مدروس مسبقاً.

وللاستزادة انظر كتاب: المتوكل طه: "الانتفاضة، مرايا الدم والزلزال"، منشورات بيت المقدس ، رام الله ، ط1، 2002، ص17 - 111.

الانتفاضة، التي أطلق عليها اسم "انتفاضة الأقصى" سرعان ما انسحب منها الطابع الجماهيري لتأخذ شكل مواجهات مسلحة سمحت لـ"إسرائيل" بأن تستخدم قوتها العسكرية بأنواعها المختلفة. وبتولي الجمهوريين الأمريكيين برئاسة **جورج بوش** سدة الحكم في الولايات المتحدة، وجدت "إسرائيل" ما يكفي من دعم سياسي كامل وعلني وسافر من قبل اليمينيين المتطرفين في الإدارة الأمريكية، الذين غيروا من طريقة تعاملهم مع القضية والقيادة الفلسطينيتين بسبب الأيدلوجيا اليهوسيحية أولاً، وبسبب تغيير النهج الذي اتبعه الديموقراطيون ثانياً، وبسبب أحداث الحادي عشر من سبتمبر ثالثاً.[43]

إن استمرارية الانتفاضة، وتصاعد مدّها الجماهيري، وتجسيد ظاهرة التسلح، تكتل الغرب وراء "إسرائيل" لإفقاد الانتفاضة أسباب نجاحها من خلال سحب شرعيتها، أو تبرير عدم استمرارها من خلال اتهامها بالإرهاب مرة واتهامها بغياب مطالب محددة مرة أخرى، أو بسبب تطرف قيادتها حيناً أو بسبب عدم رغبة هذه القيادة بتحمل المسؤوليات الدولية والإقليمية الملقاة على عاتق تلك القيادة، حيناً آخر، وكانت أحداث الحادي عشر من أيلول في العام (2001) الذريعة الكبرى لهجوم هذا الغرب على منطقتنا، وهو هجوم اتخذ أشكالاً عدة: عسكرية وسياسية واقتصادية وثقافية، الأمر الذي أدى إلى تقليص الدعم العربي والدولي للانتفاضة وللقيادة الفلسطينية، وأدى كذلك إلى الاستعداء الإسرائيلي والصلف الصهيوني برفض كل الحلول أو المقترحات بحيث حددت مطالبها بالأمن، والأمن فقط، من دون أي اعتبار للمطالب الفلسطينية، وقد وجدت "إسرائيل" الفرصة مناسبة جداً لأن ترتكب أبشع الممارسات بحق أبناء الشعب الفلسطيني الأعزل دون أن تجابه حتى بالتلويح بتحقيق دولي.[44]

---

(43) انظر كتاب "النبوءة والسياسة" لجريس هالسل، ترجمة محمد سماك (دون دار نشر أو تاريخ نشر، ويبدو أنه ظهر بطبعة شعبية سرية) و تحدث عن حركة التدبيريين الأمريكيين المسيحيين الذين يتبنون اليهود وإسرائيل.
وكذلك كتاب: مثقفون في خدمة الآخر، للدكتور عادل سمارة، دار العامل، رام الله، 2003.

(44) لم تستطع الأسرة الدولية إجبار إسرائيل على إنشاء لجنة تحقيق تتعلق بالمجزرة التي ارتكبتها في مخيم جنين في نيسان العام 2002، حتى لجنة تقصي الحقائق التي طالب بتشكيلها الأمين العام للامم المتحدة كوفي عنان تم تجاوزها وإنهاؤها بشكل مهين، كما استطاع الضغط الغربي والأمريكي إجبار الحكومة البلجيكية على تراجع جهازها القضائي عن إمكانية محاكمة أرييل شارون كمجرم حرب، أما الحماية الدولية التي يطالب بها الشعب الفلسطيني فهي من المحرمات التي لا تسمح الإمبريالية الغربية بنقاشها في مجلس الأمن على عكس شعوب صغيرة

خلال الانتفاضة التي قدمت نماذج بطولية نادرة، تم تدمير معظم الإنجازات الفلسطينية على مستوى البنية التحتية والفوقية، وبلغت نسبة البطالة حوالي (60%) في الأراضي الفلسطينية، وتم توسيع المستوطنات علناً وبشكل فيه نـــوع من التحدي، فيما تحول أكثر من (70%) من الفلسطينيين إلى العيش تحت خط الفقر.

وعلى الرغم من ذلك كله، فقد ظلت هناك نخبة معينة تمارس امتيازاتها، فيما أغمضت العين عما تعانيه الجماهير في مناطق الريف المحاصر والمعزول والمنتهك بشكل يومي. الانتفاضة الحالية، وعلى عكس الانتفاضة الكبرى أواخر العام (1987)، وعلى الرغم من عظم التضحيات التي قدمت لم تمنح الشعور بالانتصار أو بقرب تحقيق الأهداف، بل على العكس من ذلك.[45] وفيها، أيضاً، تم انقسام الرأي حول قضايا عدة، وظهرت خلافات عميقة على مستوى القيادة والتنظيم والفصائل الأخرى[46].

وكان وقع الانتفاضة عظيماً على كل المستويات، فقد تكشّف ما كان يراد له أن يبدو براقاً لامعاً، وانهارت الآمال ووضحت الحقائق، خصوصاً أن الشارع الإسرائيلي أثبت من خلال الانتخابات العامة التي جرت مرتين خلال الانتفاضة أنه يتجه بسرعة إلى اليمين المتطرف وأنه يغرق فيه[47].

وعلى عكس الانتفاضة الكبرى العام (1987)، التي اندفع فيها المبدعون إلى تمجيد الحجر وجنرالات الحجارة، فإن النخبة الثقافية والفنية كانت أكثر "واقعية"، إن لم نقل

ومعزولة في العالم. عدا عن "الفيتو" الذي تمارسه أمريكا كلما اتخذت الأسرة الدولية قراراً يحاول أن يدين إسرائيل، وقد بلغت حتى الآن 78 فيتو أمريكياً مطلع شهر تشرين الثاني 2003.

[45] يراجع كتاب الانتفاضة، محاولة تقييم، لعبد المجيد حمدان. وكتاب الآفاق السياسية للانتفاضة، لحنا عميرة. وكلا الباحثين يعتقد أن أهداف الانتفاضة غير واضحة ولا ثابتة، وأن الأداء السياسي الفلسطيني متردد ومضطرب وأن تحقيق النتائج المرجوة غير مرئي حالياً.

[46] أحد أشكال ذلك وثيقة دعيت وثيقة الـ 55، وفيها وقعت عدة شخصيات سياسية وثقافية واجتماعية على عريضة تطالب فيها بوقف العمليات الاستشهادية، وقد قوبلت بعاصفة احتجاج كبيرة، منها كتاب د. عادل سمارة الذي تمت الإشارة إليه سابقاً، وكذلك انظر كتاب المتوكل طه: "طهارة الصمت" "فصل بيانات المثقفين"، الصادر عن دار الزاهرة، رام الله، 2001.

[47] في انتخابات العام 2001 وانتخابات 2002 انتصرت الأحزاب اليمينية بشكل لم يسبق له مثيل، فقد فاز الليكود بنسبة ساحقة، كما تعززت قوة حزب شاس المتدين والمتطرف بشكل كبير، كما ظهر حزب يميني آخر باسم حزب التغيير وكذلك حزب المستوطنين "يشع"، فيما تراجعت قوة حزب العمل "اليساري" إلى أدنى مستوياتها، وكذلك حزب ميرتس الذي حصل بالكاد على أربعة مقاعد من أصل 120 مقعداً.

أكثر تواضعاً، في التعبير عما يجري في الشوارع. كان الخطاب ذاتياً، كثير التردد، ومرتبكاً، ويقع في منطقة الرماد في أغلبه. كان النص الإبداعي خلال هذه الانتفاضة أكثر اتزاناً وموضوعية ولا نقول حيادية[48].

ميزات الثقافة تحت الاحتلال

لكن، وحتى نضع الأمور في نصابها وتاريخيتها، فإن المنتج الثقافي الذي تمّ إنجازه خلال سنوات الاحتلال تميّز بما يلي:

أولاً: التعددية، وهي تعددية في المرجعيات وتعددية في المصطلح، وكانت انعكاساً لما يجري في العالم من ثنائيات متضادة وأقطاب متصارعة، وكان أن انقسم العالم العربي بين كلّ هذه الثنائيات، ولكن ما كان يجري بين النخب السياسية والثقافية العربية كان لا يعني أحداً، لأنه لا يعدو ثرثرة فقط،حيث أنتج انقسامات ودماء كثيرة من أجل قضايا الأقطاب الأقوى. ولهذا فإن كل الثرثرة التي قيلت يوماً ما نسيت تماماً وبقيت الدماء والحدود. وعلى الساحة الفلسطينية، رأينا تلك التعددية؛ حيث اليسار ينقسم بشكل أميبي واليمين يتراقص على الحبال المختلفة بسرعة الضوء، ولكن ذلك أنتج خطاباً ثقافياً متعدد الاتجاهات والميول، نادى بعضها بالثورة الأبدية، فيما نادى بعضها الآخر بالتطبيع وبعضهم يدعو إلى الاستسلام المشين.

ثانياً: الترميز، ذلك أن المنتج الثقافي الفلسطيني كان نتاجاً مرمزاً وإشارياً ومختزلاً، يكتفي بالتلميح عن التصريح، ولهذا تميّز هذا الخطاب بالشعارية، واكتفى بالعام عن الخاص. لم يدخل هذا الخطاب في التفاصيل والخطة اليومية ومواجهة الحياة المعيشة، ولهذا كان هناك انفصام بين الحياة السياسية للفلسطيني والحياة اليومية، واستطاع الاحتلال وغير الاحتلال أن يتحكّم بحياة الفلسطيني إذ يغير أو يحوّر من خياراته واختياراته. ومع الضغط اليومي واستمراره وتواصله وقوته، فإن الشعارات تهاوت الواحد تلو الآخر حتّى تم التصريح بنبذها على الملأ .

---

[48] د. عادل الأسطة: أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، وزارة الثقافة، سلسلة علامات، ط1، 1998، غزة. وفي هذا الكتاب يرصد المؤلف اختلاف النص الإبداعي بعد العام 1993 بحيث لم يعد يحتفي بالمقاومة قدر احتفائه بالخيبة والانكسار.

ثالثاً: تمجيد الصورة المفترضة عن الفلسطيني، أي أن المنتج الثقافي الفلسطيني وقع في افتراضه، ولم يتحدّث عما يراه ويلمسه، وهكذا صارت هناك فجوة كبيرة بين الصورة والمثال. هناك مبررات لذلك، فرضها الواقع وظروف المواجهة، ولكن الصورة المفترضة عن الفلسطيني أبعدته عن شروطه الإنسانية حيث صار فوق الزمان والمكان، واكتسب قدرات غير معهودة، ولغة سماوية، ولكن ذلك كلّه انكسر، أيضاً، أمام المعطيات الجديدة، فالفلسطيني إنسان مثله مثل غيره، ينتصر وينهزم، ينكسر ويقوم .

رابعاً: وقوع الخطاب الفلسطيني فيما يمكن تسميته بخطاب الفلسطنة ذي الرائحة القطرية الضيّقة، بحيث كان بعض هذا الخطاب يحاول قطع الأواصر والعلائق مع البعد العروبي والعقدي، وقد يبرر أصحاب هذا التيّار أنفسهم بالكلام عن التخلّف والتردي العربيين، ولكن هذا الكلام لا يثبت أمام الحقائق الموضوعية، فلا يمكن لخطاب قطري أن ينجح أو يسود أو ينتصر، بالمعنى الشامل للنصر. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الكثيرين أكّدوا الذات الفلسطينية، لأنها مهددة بالإلغاء، ولم يكن تأكيدهم إيماناً بالقطرية الكريهة .

خامساً: جهوية الخطاب الفلسطيني فرضت عليه تمايزاً واختلافاً واضحين، فهناك خطاب صادر عن المناطق التي احتلّت في العام (1948)، والمناطق التي احتلّت في العام (1967)، والمنافي العربية المختلفة، والمنافي العالمية الأبعد، ما أظهر خطاباً فلسطينياً مناطقياً له أولويات مختلفة واستراتيجيات متباينة، الأمر الذي جعل هذا الخطاب لا يُفهم إلاّ من خلال مكانه، بحيث صار يقرأ ويسمع مع الشرح والتحليل، وكأنّه خطاب مبرّر سلفاً، أو كأنّه خطاب يحتاج إلى تبرير ليفهم أو يستوعب .

سادساً: تميّز الخطاب الثقافي الفلسطيني في مناطق (1967) بأنه خطاب الضرورة؛ بمعنى أنه نشأ في ظرف استثنائي، تحت احتلال استثنائي، ما جعل هذا الخطاب منبرياً ينضح بالتحدّي والغضب، غير مبالٍ بالأناقة اللفظية أو الشكلية قدر اهتمامه بمضمونه وأثره على الجمهور، وبسبب من الرقابة العسكرية والملاحقة كان على هذا الخطاب أن يتواطأ مع جمهوره على رموزه ومرجعياته الذوقية والجمالية

والسياسية والثقافية، ولهذا فإن معظم هذا النتاج قد لا يفهم خارج مكانه، بسبب محلّيته المغرقة، وبسبب رمزيته التي يتعامل بها الجمهور .

سابعاً: طغيان السياسي على الثقافي والجمعي على الفردي، ذلك أن الخطاب الثقافي الفلسطيني الذي حدّد مهامه في مقاومة الاحتلال وتحديه اضطر إلى ترتيب أولوياته حيث غابت الاجتهادات الشخصية وتأملات الذات والبحوث النظرية والمغامرات الجمالية .

ثامناً: لا بد من القول إن الخطاب الثقافي الفلسطيني، خصوصاً في مناطق (1967)، كان بجهود فردية ومبادرات شخصية، تم استيعابها فيما بعد من قبل منظمة التحرير الفلسطينية، الأمر الذي أدّى إلى ظهور العديد من المنابر الأدبية والفكرية والسياسية التي أسهمت في بلورة خطاب حاولنا رصد مميزاته.(انظر كتابنا: مقدمات، الشعر الفلسطيني الحديث والثقافة الوطنية).

أما بعد اتفاق أوسلو، الذي كان بمثابة زلزال حقيقي على المستوى السياسي والثقافي وحتى النفسي، فقد كان ذروة زلازل أخرى سبقته تمثلت في انهيار الاتحاد السوفياتي وحرب الخليج، وأدّت إلى انكسار المتحكّم في الخطابين العام والخاص.

بعد هذه الزلازل، وبعد هذه الانهيارات الكبيرة، لم يعد بالإمكان التغطية على العيوب التي يعاني منها ليس النظام العربي الرسمي، فقط، وإنما تلك البنى العقلية السائدة التي انتهت إلى ما انتهت إليه .

ميزات ثقافة ما بعد أوسلو

في الأراضي الفلسطينية التي احتلتها "إسرائيل" في العام (1967)، نال الفلسطينيون من البلبلة والاضطراب الكثير، إذ انكفأ الخطاب الثقافي الفلسطيني السائد على نفسه، وحاول أن يجد صيغة للتوازن والتفاعل، هذه العملية المضنية على المستويات جميعاً أظهرت نتاجاً ثقافياً مختلفاً عن ذلك الذي ظهر خلال سني الاحتلال، ويمكن الإشارة إلى مميزات هذا النتاج بأنّه:

أولاً: حاول أن يبتعد عن السياسي وعن مقولاته حتى ينقذ نفسه من ورطة التبرير والتفسير والشرح. ولأول مرّة نرى خطاباً ثقافياً لا علاقه له بأولويات السياسي أو همومه.

ثانياً: صار هذا الخطاب ذاتياً، وشخصياً، إذ إنّ المثقف صار أكثر شجاعة في التعبير عن همومه وهواجسه الشخصية بعد أن كان مرتهناً للقضايا العامة .

ثالثاً: صار هذا الخطاب يهتم بالذاكرة والتراث ويحاول تلمّس مرجعياته بعد أن حطّم، أو اكتشف زيف مرجعيات كثيرة .

رابعاً: تحوّل الخطاب إلى خطاب نقدي أكثر فأكثر، وتجرّأ هذا الخطاب على مناقشة حتى الرموز الكبرى، الأمر الذي لم يكن موجوداً قبل ذلك.

خامساً: بعض هذا الخطاب تجاسر على طرح قضايا كانت كالمحرمات، مثل الاعتراف بالآخر والتطبيع معه، بل والتعايش معه .

سادساً: تميّزت فترة ما بعد أوسلو بالاتجاه نحو الرواية، باعتبار أن الرواية نوع من النضج الاجتماعي والسياسي، ومحتوى للتأمل، ما يدل على شعور ما بالاستقرار يسمح بذلك.

ومع اشتداد الزلازل وتعميقها من خلال هجمة عولمية تقودها الولايات المتحدّة تهدف إلى استلاب الثروة، وتذرير الكيانات طائفياً وإثنياً ودينياً، وسحق الوعي، وطمس الهوية، وتذويب الخصوصيات، فإن سؤال الثقافة أصبح أكثر إلحاحاً وضرورة، ذلك أن المثقف أصبح حقّاً هو القلعة الأخيرة التي يجب ألاّ تستسلم أبداً .

ملاحظات أولية على القصيدة

يمكن لكل مراقب أو باحث – ومن دون تمحيص كبير – أن يلحظ التغير الكبير والتحول النوعي الذي أصاب القصيدة الفلسطينية في الأراضي الفلسطينية منذ العام (1993)، أي بعد الاتفاق السياسي مع العدو مباشرة.

وقد يبدو غريباً حقاً أن نشهد هذا التحول بهذه السرعة الكبيرة، وربما في حالة البحث عن الأسباب سندرك أن ذلك يعود إلى قوة الصدق أو عظم الاندهاش. الهزائم

لها وقع قوي لا يطاق، وللمهزوم سيكولوجية معروفة تتصف عادة بجلد الذات أو الاتهامات أو الرغبة في الانتحار.

الهزيمة عودة إلى الداخل، وتترجم عادة إلى لغة خفيضة أكثر إيلاماً ومصارحة، وتميل إلى نقاش المسلمات وخلخلة الثوابت وفحص الثابت، إنها لغة جديدة تحاول نسف ما سبق لبناء جديد أو تلمس مستقبل آخر.

وإذا أضفنا إلى ذلك سرعة التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي شهدها المجتمع الفلسطيني منذ العام (1993)، فإنه من السهل علينا أن نربط ذلك بالإنجاز الشعري الفلسطيني الذي رافق تلك المرحلة. وإذ نقول ذلك، فإننا نعتقد أن اتفاق أوسلو – باعتراف معظم الأطراف – كان نتيجة هزيمة وليس ثمرة نصر[49]، ومن هنا كانت تلك المرارة العميقة التي طبعت الإنجاز الشعري الذي تلا العام (1993)، بمعنى أن المنجز الشعري الذي عبر عن المرحلة لم يحتف بالإنجاز السياسي ولم يصفق له، لكنه بالمقابل يصل حدّاً من الجرأة الكافية – السياسية أو الفكرية – بحيث يقدم بديلاً له. فالاتفاق، وإن كان غير عادل، فإن ضغط التاريخ كان مقنعاً، ومن هنا نشأت تلك اللغة المترددة والشكاكة التي تعبر عن هواجسها أكثر مما تعبر عن مواقف صريحة واضحة، يضاف إلى ذلك أن الإيقاع السريع للحياة اليومية، وظهور مراكز قوى، واختلاف وجهات النظر، واصطدام الرؤى والقيم، جعلت الشعر نفسه يتخلى عن مواقعه لأشكال أخرى من التعبير – الشعر تخلى مثلاً عن مواقع كثيرة للغة الإعلامية [50] –، فإذا أضفنا إلى ذلك تقلص جمهور الشعر بشكل ملحوظ، وانتقال الشعر من "الخارج" إلى "الداخل"، نجد كل ذلك دفع بالقصيدة إلى أن تنأى بنفسها وتبني عالماً موازياً.

ويمكن رصد مميزات المنجز الشعري بعد العام (1993) بما يلي:

* **التخدير والرفض والتوجس والشك:** بسرعة فائقة، تم التعبير شعرياً عن مرحلة التفاوض مع العدو، وبسرعة فائقة، قفزت القصيدة إلى مواقع أمامية للتعبير عن

---

[49] يراجع الكتاب السابق.

[50] قد يكون من المستغرب أن في الضفة الفلسطينية وحدها أكثر من 86 محطة إذاعية وتلفزيونية إضافة إلى التلفزيون الرسمي.

الرفض والشك والتوجس[51]، وقد بلغ الأمر ببعض الشعراء إلى أن يرسموا صورة قاتمة لما ستؤول إليه الأوضاع الجديدة، على الرغم من أن هذا التيار لم يتواصل تماماً، وفقد محركاته ودوافعه.

* **جلد الذات:** تعبيراً عن الإحساس بالهزيمة والخديعة، وتعبيراً عن خيبة الأمل بالشعارات الكبيرة والأيدلوجيات الشاملة أمام الواقع المفروض، عبرت القصيدة الجديدة عن مستوى هائل من جلد الذات وإهانتها ومحاسبتها، والتحديق جيداً في الماضي من أجل استشراف الأيام المقبلة[52].

* **لغة جديدة:** بصورة مفاجئة، تم استبدال اللغة القديمة (الرمزية وذات الدلالات) بلغة أُخرى أكثر فردية وأكثر ذاتية تكاد تقترب من التهويم والهذيان. صارت اللغة أكثر إيغالاً، وكأنها تنتقم من نفسها، وصارت اللغة مغلقة، ومدورة، ومن دون مفاتيح، ولا تبحث عن مُتلقٍ أو عمّن يقاسمها ذاتها[53].

* **مواضيع جديدة:** صارت القصيدة مجبرة على أن تبحث عن إلهامات جديدة أو إشراقات جديدة، وصارت تحمّل ما لم تكن تحمّله سابقاً، وكأنها نوع من الخلاص الشخصي والفني، وتردد ذاتها ولا علاقة لها بمضمونها[54].

* **غياب رموز وظهور أُخرى:** اختفت من القصيدة الجديدة الرموز القديمة وظهرت أُخرى لتحمل دلالات الغربة والحرقة والمرارة وخيبة الأمل، بل يمكن القول إن

---

[51] المتوكل طه: ديوان "رغوة السؤال"،اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 1992، القدس.
وديوان محمد حلمي الريشة: "أنتِ وأنا والأبيض السيئ الذكر"، مركز المشرق للدراسات والأبحاث، ، ط1، 1994، رام الله.
وديوانه: "الوميض الأخير بعد التقاط الصورة"، مركز المشرق للإعلام والأبحاث، رام الله، ط1، 1994م.
وديوان أحمد دحبور: "هكذا"، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 1996، غزة.
وديوان محمود درويش: "لماذا تركت الحصان وحيداً"، منشورات الريس، ط1، لندن، 1996.

[52] صبحي شحروري: في تأويل الشعر المحلي بين نهوضه واستنساخ الواقع، دار الفاروق للثقافة والنشر، نابلس، ط1، 1990.

[53] صبحي شحروري: بين الكناية والاستعارة؛ شيء من المنجز النصي الشعري الفلسطيني، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 1999. والكتاب يستعرض بالنقد والتحليل عدداً من القصائد الفلسطينية ويناقش خلالها الغموض في تلك القصائد ليصل إلى القول إنها بلا طائل.

[54] المصدر السابق.

القصيدة الجديدة لا تكاد تشبه القصيدة المقاومة من أي وجه. القصيدة الجديدة كانت جديدة بكل معنى الكلمة[55].

* **أسئلة جديدة:** لم تسأل القصيدة في الأراضي الفلسطينية أسئلة من النوع الذي شهدناه في تلك التي ظهرت بعد العام (1993)، وهي أسئلة تتعلق بالوجود والكون؛ أسئلة من نوع فلسفي تنم عن رغبة في الإحاطة الشاملة والإجابة الشافية. فالتوجه إلى الفلسفة يعني أن الواقع محيّر تماماً[56].

* **أشكال جديدة:** كثير من الشعراء الفلسطينيين بعد العام (1993) انفتح تماماً على أشكال أُخرى للقصيدة، وربما كان ذلك بسبب الانفتاح على التجارب الأُخرى، خصوصاً أن الترجمة نشطت لسبب أو لآخر، أو لأن الأراضي الفلسطينية شهدت عدداً من المهرجانات والمؤتمرات الدولية[57]، وصار بالإمكان التواصل مع المحيط الثقافي العربي الإنساني.

* **النقد السياسي:** وكان ذلك مباشراً واضحاً حيناً ومضمراً ومبطناً حينا آخر – وهو نقد موجه للسلطة الفلسطينية ورموزها وسلوكاتها –، وهو أمر جديد لم يكن في السابق بهذا الحضور[58].

* **تيارات جديدة:** زيادة على ذلك، ظهر تيار شعري "شبابي" اختار قصيدة لا تتناول الهموم الجمعية بقدر اهتمامها بالهامشي والشبقي والذاتي، وهو تيار عريض ملحوظ وتم الاحتفاء به والتنويه به أيضاً[59]، وبدا كأنه انتصار روح مرحلة على حساب أُخرى.

---

[55] د. عادل الأسطة: "أدب المقاومة" من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، مرجع سابق ، ص 28 .

[56] خير دليل على ذلك جدارية محمود درويش، ونقوش على الجدارية للشاعر المتوكل طه. وصدر العملان الشعريان في سنة واحدة هي 2001 خلال الانتفاضة الحالية.

[57] حسين البرغوثي: مرايا سائلة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 2001، القدس.

[58] المتوكل طه: الأعمال الشعرية، (ديوان حليب أسود ، وديوان الخروج إلى الحمراء)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.

[59] ضيوف النار الدائمون، لعدد من الشعراء الشباب، إصدار بيت الشعر الفلسطيني، ط1، 1999، رام الله.

إن هذه التحولات التي طرأت على القصيدة الفلسطينية بعد العام (1993) هي تعبير وجداني عن تلك الزلازل والمفاجآت والخلخلة العميقة التي لحقت بالمجتمع الفلسطيني وأصابته، والتي يمكن تلخيصها بالآتي:

1- اكتشف الفلسطيني أخيراً، أنه كباقي البشر، يحمل ما يحملون من سيئات وإيجابيات، وأن الصورة العليا التي رسمها لنفسه خلال المقاومة تكسرت عندما حاول أن يمارس الحياة المدنية العادية.

2- إن تغير صورة العدو من محتل إلى شريكٍ أو جارٍ أو أخٍ عدوٌ أربك كلياً ذلك البناء الضخم، من جهة، كما أربك الجدل وغيّر الأولويات وحتى المرجعيات، من جهة أخرى.

3- إن فكرة العودة إلى الوطن - وقد كانت مجزوءة ومشروطة - حولت الأرض من متخيل وقدسي وعلوي إلى واقع معيش يومي، فقير ومحاصر ومقموع.

4- إن وجود السلطة وما خلفته من تغيرات مجتمعية أظهر السيئ بمجاورة الجيد، ولكن السيئ - لما له من قدرة على التخطيط والدعم والإسناد - استطاع أن يشوه الصورة تماماً، وأن يصبغ المجتمع بسوء كثير لا يحتمل.

5- إن طوفان ما يسمى العولمة دفع المجتمع الفلسطيني إلى أن يتحمل ويعاني هذا التيار العالمي بلا مقاومة، وأن يصاب بالعيوب الاستهلاكية كلها، من دون ثقافة مقاومة قادرة على الصمود، بل إن ثمة اشتراطات دولية، مصدرها العولمة، طولبت بها السلطة الفلسطينية غير القادرة على رفض الاستحقاقات، التي تفت في عضد ثقافتها وروح شعبها.

6- ولهذا كله، فإن الخطاب الثقافي عموماً أوجد لنفسه ذائقة جديدة وأولويات أُخرى ولغة مختلفة.

خصوصية الحالة الفلسطينية

الأدب الفلسطيني عموماً، والشعر خصوصاً، تميَّز بأنَّه ذو خلفيـات ومرجعيـات كثيرة، بسبب الشتات مرَّة، وبسبب الأيدلوجية مرَّة أُخرى، ولهذا فإنَّ الشعر الفلسطيني

ليس نسيجاً واحداً أو تجربة واحدة، فالتحديات المختلفة والقضايا المتعدّدة التي فرضت نفسها على هذا الشعر جعلت منه متعدّد الأشكال والأساليب والذروات، أيضاً، بشكل لافت النظر.

ويكاد لا يجمع بين هذا الشعر سوى مقاربته للقضية الوطنية على تفاوت هذه المقاربة، إذ نجد حقاً أنَّ التجربة الشعرية الفلسطينية في الشتات تختلف اختلافاً بيّناً عنها في الأرض المحتلة، ففي الوقت الذي كانت فيه التجربة الشعرية في الخارج تتبنّى قضايا سياسية وجمالية وشكلية معينة، كانت التجربة الشعرية في الداخل مضطرة ومجبرة على أن تتساوق والواقع الذي يفرض ذاته عليها، وكان الواقع فقيراً ومدقعاً من جهة الجدل العقلي والسجال الثقافي – زمن الحروب والاضطرابات تقل السجالات –، ولكن هذا الواقع كان يقدِّم أروع النماذج وأشدها قوة من جهة أشكال التضحيات وأساليب النضال.

فلا بد للشاعر إلا أن ينخرط في ما يجري في الشارع، وكان لا بُدَّ له من أن يبرِّر شعره، أو يبرِّر تميزه، وربَّما كان هذا هو الأدق. وكان عليه أن يقدم شيئاً مفيداً، مفهوماً، محرّضاً، سريع التأثير، شيئاً جامعاً، أُغنية تصلح للغناء أو الترديد في الشوارع، وكان عليه أن يجعل قصيدته قريبة من أسماع الذين يحملون النعوش أو يستعدون للمواجهة، أو الذين يصرخون أمام الدبابات. فإذا أضفنا إلى ذلك أنَّ الشاعر نفسه كان منخرطاً في العمل السياسي[60] حتى أذنيه، فإنَّ ذلك كان يجعل من قصيدته خادمة لأهدافه السياسية أو التنظيمية.

بمعنى آخر، كان الواقع المعيش يجعل من القصيدة غنية بالموسيقى، هادرة بالكلمات، واضحة المعنى، تصلح للضجيج، مناسبة للجموع، تحكي عن ناسها وعن مكانها، كانت تشبه عملية تسجيل اللحظات الخالدة، يتماهى فيها الفرد / الشاعر مع أناسه جميعاً، فهو يشبههم ولا يزيد عليهم ولا ينقص، صوته هو صوتهم، ومشاعره هي مشاعرهم. لا ذاتية زمن الحروب، ولا فردانية لحظة المواجهة، هناك النَّفَسُ

---

[60] يشار في هذا الصدد إلى أن ثلثي أعضاء اتحاد الكتاب الفلسطينيين في القدس كانوا في سجون الاحتلال الإسرائيلي في العام 1989، وكان كاتب هذه السطور أحدهم.

الجماعي والروح الجماعية الحامية والحافظة، الأقوى والأكثر صموداً وبقاءً واستمراراً.

إنّ القصيدة التي ولدت في الأرض المحتلة بعد احتلال العام (1967) كانت بصورة أو بأخرى قصيدة الجماعة، وقصيدة المكان، وقصيدة التحريض بشكلها المهم[61]. وبهذا الصدد، يمكن القول إن الواقع كان يقدم نماذج مذهلة في عبقريتها وتعبيرها عن روح الجماعة، الأمر الذي جعل من القصيدة، بشكل عام، تظل أقل بهاءً وحضوراً من "النموذج" الذي يقدمه الواقع. ليس هناك معادل موضوعي للحياة أبداً، الفن صورة مختصرة فيها حذف كثير وفيها اقتصاد كثير وفيها تعمّد كثير، وبينما نقدم الحياة نفسها مرة واحدة بكامل التفاصيل مشعلة جميع الأحاسيس، فإن الفن يكتفي من كل ذلك البهاء بإطار واحد يحاول تجميع الصورة الأولى.

وبعد العام (1992)، وما جرى من زعزعة المفاهيم، وموت بعض القديم وميلاد جديد آخر، وتغير المزاج واللغة والمصطلح والمرجعيات، وما طرأ على المجتمع الفلسطيني من تغيرات بنيوية – أشرنا إليها فيما سبق –، فإن القصيدة الفلسطينية في الداخل – حيث طعّمت بأصوات وتجارب جديدة عليها –[62] واجهت قضايا ومسائل أخرى مختلفة، كان عليها أولاً أن تتوازن، بمعنى البحث عن لغة جديدة وآفاق جديدة ومرافئ للعودة إليها، وكان عليها أن ترد بشكل أو بآخر على تحديات من نوع ثقافي لم تتعود عليه، كالعلاقة مع الآخر، والعلاقة مع السلطة، وكان عليها، أيضاً، أن تقارن نفسها بالتجارب العالمية التي ذهبت بعيداً بالتجربة الشعرية.

بعد العام (1992)، كان هناك مخاض على المستوى السياسي والاجتماعي والشعري أيضاً، وعاد الأمر كله، كما كنا ذات يوم في الخمسينيات من القرن

---

[61] خير مثال على ذلك أشعار عبد الناصر صالح وسميح فرج، الأول في ديوانه "المجد ينحني أمامكم"، من منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين العام 1989، والثاني في ديوان "المقنع"، منشورات عبير، 1990.

[62] بعد العام 1994، قدم من الخارج عدد من الشعراء الفلسطينيين الذين كانوا في الشتات من أمثال: محمود درويش وأحمد دحبور وفيصل قرقطي وغسان زقطان ومحمد حسيب القاضي وشهاب محمد وربحي محمود وزكريا محمد وآخرين.

الماضي، حيث وقع الشعر في حيرةٍ من أمره، فهل يندب الوطن الضائع أم يغني للفارس القادم[63] ؟!

ما نريد أن نصل إليه من هذا العرض هو أن المقاربة النقدية بما تتضمن من عمليات تحليل وتفكيك وتقييم للشعر الفلسطيني، خصوصاً شعر الداخل (الضفة والقطاع والأرض المحتلة العام 1948)، يجب أن تكون نابعة من البيئة التي صدر عنها هذا الإبداع الشعري، بمعنى أن النقد يجب أن يستخدم المصطلحات ذاتها والمزاج ذاته والقضايا ذاتها التي تناولها النص المقارَبْ.

بين النقد والإبداع وشائج بنيوية، عضوية، روحية عميقة، فلا يمكن استيراد نظرية نقدية عشوائياً لفهم نتاج له خصوصيتة الشديدة أو مقاربته، فالنظرية النقدية ليست مفتاحاً لكل الأبواب، وليست مركبة تسير في كل طريق.

النقد مكمل ومضيء للنص الإبداعي، وليس معارضاً أو متعالياً أو متعالماً عليه، والذائقة يصنعها النص ولا يصنعها النقد، والسقف الجمالي يرفعه النص ولا يرفعه النقد.

إن القصيدة الفلسطينية في الداخل التي حاولت ما حاولت، وعالجت ما عالجت، وتوصلت إلى ما توصلت إليه – بغض النظر عن جماليته أو عدمه – هي الحالة التي يجب دراستها، والتعامل معها، والمقاربة لها.

لذا لا يمكن ظلم القصيدة الفلسطينية بمقارنتها بما وصلت إليه قصائد الأوروبيين أو الأمريكيين.

وعليه، فإن المقاربة النقدية لمثل هذا الأدب الخاص، المحكوم بالزمان والمكان والظرف التاريخي والحضاري، يجب أن تنبع من داخله، ومن شروطه، ومن نسقه العام.

إنّ الناقد الدكتور **حسام الخطيب**[64] أشار إلى ذلك بوضوح شديد قائلاً: إن من الظلم والتعسف والتجني أن نحاسب أدب الأرض المحتلة بنظريات نقدية غربية كانت

---

[63] خير مثال على ذلك فدوى طوقان التي كتبت في تلك الفترة قصائد رثاء وبكاء فيما كان أبو سلمى يكتب للثورة والمقاومة.

نتاج نص إبداعي مختلف تماماً، ولد ونما وترعرع وتطور في ظرف تاريخي مختلف، فالنظرية النقدية التي صممت خصيصاً لنص معين لا تصلح إطلاقاً لنص آخر مختلف عنه في المرجعيات وفي الظرف وفي الهدف.

إن المقاربة النقدية البنيوية التي تفترض في النص عدة نصوص، وإيقاعات وعلاقات خفية على مستوى المفردة والحرف، والتي تفترض أن النص مجرد اقتراح قابل للنقض والانقلاب، وأنه منفصل عن كاتبه، قد لا تصلح أبداً لفهم القصيدة الفلسطينية التي تحاول أن تعبر عن العالم، وأن توضح موقفها منه، وأن تُولد هكذا نهائية ومطلقة.

كما أن المقاربة التفكيكية لمثل هذه القصيدة قد تكون أبعد ما تكون عن الصواب، فالتفكيك معنيٌّ بالطبقات التي تتوارى أو تختفي خلف الطبقة الأولى، في محاولة للإمساك بالمعنى واللامعنى معاً، وكأن الفن محاولة عبثية لفهم العالم، أو مخالفته أو الاحتجاج عليه، ولكن القصيدة الفلسطينية لا تحاول ذلك عملياً، إنها أغنية جماعية تريد أن ترى نفسها ضمن هذا العالم وأن تحفر فيه مكاناً.

ويمكن القياس على هذا مختلف النظريات النقدية الغربية التي تطبق قسراً على الأدب العربي عموماً والفلسطيني خصوصاً.

فالنظريات النقدية الغربية التي تصمم خصيصاً للنصوص التي تصدر هناك، تجاوزت التعبير عن "الخارج" – بمعنى الصراع مع العالم بعد أن تمت السيطرة عليه من خلال التكنولوجيا – إلى التعبير عن "الداخل" – بمعنى الصراع الجواني حيث العالم هنا ما زال غامضاً ولم تتم السيطرة عليه –(65)، فيما نحن – ومن خلال إبداعاتنا – ما نزال نصارع "الخارج" المتمثل بكل شيء، ابتداءً من الاحتلال العسكري

---

(64) ما قاله الدكتور حسام الخطيب كان وارداً في مقالة للروائي أحمد رفيق عوض تحت عنوان "نحو منهج جديد"، منشور في مجلة الكاتب العدد 24 من العام 1993، والمقالة تتحدث عن اقتراح لتأسيس منهج نقدي جديد يكون مناسباً وصالحاً لمقارنة الأدب الفلسطيني بشكل عام، بحيث تخلق النظرية النقدية من خلال النص لا من خارجه.

(65) يلاحظ أن كبار كتاب الغرب اليوم من أمثال: كويهلو وإمبرتو ريكو وميلان كونديرا وغيرهم يحفرون في أعماق النفس البشرية، مغفلين الكتابة عن المجتمع بمعناه الحضاري الكبير.

وانتهاء بعمليات التنمية الزراعية. نحن ما زلنا نكتب في "الخارج"[66]، فكيف لنظرية نقدية صممت أو تولدت عن نص داخلي أن تقارب نصاً خارجياً ؟!

ولكن، لا بد من منهج نقدي يقارب إبداعاتنا، فالنقد مكمل ومضيء ويخلق السجال الحضاري، ولا بد من محاولة لفك مغاليق هذا الإبداع من منطلق أن النقد هو المؤصّل والمقعّد النظري لما تم التوصل إليه على مستوى الروحي والوجداني والحضاري.

في محاضرته التي ألقاها في مؤتمر الرواية العربية المنعقد في الرباط في (2003/9/27)، اقترح الدكتور **صبري حافظ**[67] مدخلاً سوسيولوجياً لفهم ظاهرة الأدب المصري الجديد الذي ظهر بعد التسعينيات، وربط بين عشوائية المدينة وهلامية الرواية، وبين تحولات السياسة المصرية وانعدام البطل أو هامشيته. وإذا كان المدخل السوسيولوجي مدخلاً يبدو ظاهرياً أنه مقنع، فإننا نرى أن ذلك لا يكفي في حالتنا الفلسطينية، فعلى الرغم من انطفاء المدن في تاريخنا الفلسطيني الحديث، واختفاء الريف، وتهشيم المجتمع المدني في معظم مراحله، وسحق كامل الرموز الوطنية على المستوى الرسمي، فإن ذلك كلّه لا يجعلنا نقارن بين الدمار المنظم الذي لحق بمجتمعنا والإبداعات الشعرية عندنا، فقصيدتنا تجاوزت ذلك الدمار كثيراً، لكننا لن نغامر بعدم الإشارة أو الإشادة بالمدخل السوسيولوجي المقترح لفهم الظاهرة الشعرية ومقاربتها.

إن المنهج الخاص، الذي نحاول الإمساك به أو الإشارة إلى ملامحه يتمثل في أبعاده الثلاثة: السيكولوجية، والتاريخية، والسوسيولوجية، هذه الأبعاد التي تضمها روح الجماعة، حيث تسيطر هذه الروح طيلة الوقت على معظم النتاج الشعري الفلسطيني، وكأنها كلمة السر في ذلك النتاج.

إن البعد السيكولوجي الذي نشير إليه سيكون كاشفاً للحرمان والتوق الأبدي وحتى التشوه الذي يلحق بالمحروم والمظلوم والمُدان والمطارد، فيما سيكون البعد التاريخي

---

[66] خير مثال على ذلك مطولة الروائي عبد الرحمن منيف "مدن الملح" التي حاولت رصد المتغيرات السريعة التي تطرأ على المجتمع الصحراوي البدوي بعد اكتشاف النفط.

[67] مؤتمر الرواية العربية المنعقد في الرباط في الفترة ما بين 25 – 2003/11/28 وشارك فيه أكثر من خمسين روائياً وناقداً عربياً، والمقتبس من كلام الدكتور صبري حافظ مأخوذ من الكتاب الذي صدر عن مناقشات ذلك المؤتمر.

بما يمثل من تراث وإرث روحي ووجداني مرشداً لنا لاعتبار القصيدة هي الطبقة الأخيرة من طبقات ذلك المخزون الهائل من الشعر والفخر والنصر والنماذج المدهشة، أما البعد السوسيولوجي فسيكون هادياً لنا لإدراك ذلك الكم الكبير من التشوّه الذي لحق بالبنية الفلسطينية الفردية والجماعية وكيف تم هضم ذلك جمالياً وإبداعياً.

المنهج الخاص يعني فهم الظاهرة من الداخل وليس من الخارج، ولأن الإبداع الشعري الفلسطيني في الأرض المحتلة كان إلى هذه الدرجة خاصاً، ومختلفاً، كان لا بد للمنهج النقدي أن يكون، أيضاً، إلى ذلك الحد خاصاً ومختلفاً.

إن الشعر المقاوم ليس اختراعاً فلسطينياً بالتأكيد، لكنه ارتبط بهم مدة طويلة من الزمن وقد يطول الأمر دائماً، والشعر المقاوم يتميز بأنه يقوم على ركيزتين أساسيتين هما: الأرض والتاريخ[68]، وهاتان ركيزتان خارجيتان تقومان أساساً على الفهم الفردي الذي لا يمكن له أن يخالف روح الجماعة أبداً، والشعر – كل شعر – إذا لم يعبر عن روح الجماعة في زمن ما ومكان ما، فإنه يتحول إلى مجرد تسلية لصاحبه. من هنا، فإن مقاربة القصيدة الفلسطينية من الداخل والخارج معاً، حسب افتراضنا، ستجعلنا أقدر على الفهم والمشاركة، ومن ثم التذوق.

---

[68] من مقابلة مع الشاعر محمود درويش أجراها عباس بيضون، نشرت في جريدة الأيام الفلسطينية بتاريخ 2003/12/1.

التغيرات المضمونية والموضوعات الجديدة في الشعر الفلسطيني

صورة البطل والوطن

كتب الدكتور **عادل سمارة** في مقدمته لديوان الشاعر **أحمد حسين** ما يلـــي: "لعـــل أهمية ديوان هذا الشاعر أنه حالة جدلية دائمة، حالة مقاومة شعرية، تحل الحزن فـــي موضعه الطبيعي، فالحزن حياة، إنه النـــزوع البشري نحو الخلود والأبديـــة، حـــزن الخلود لا ينتهي، وكي يتحقق لا بد أن يكون على الأرض محرك للثـــورة والمقاومـــة ليخلق فرحاً مختلفاً عن فرح الاستهلاكية والتمتع "برخام جسد ريتا"، فرح إعادة وضع الأسطورة والتاريخ وكنعان وشعب فلسطين العربي في وطنه، وليس الجلـــوس فـــي "السراب" خارج الوطن والهروب منه كمـــشروع وموضـــوع، واســـتبداله بالقـــصيدة والرمزية والسراب ادعاءً، والقبول "بغرفة في أريحا" عملياً، هكذا انتهى الوطن عنـــد **محمود درويش**..".[1]

وقد لا نوافق على ما يقوله الدكتور **سمارة**، ولكن ما قاله يصور الحالة أو التغيـــر الذي لامس القصيدة الفلسطينية وجعلها تقارب موضوعات جديـــدة بمنظـــور جديـــد، بمعنى أن القصيدة الفلسطينية – خصوصاً على يدي الشاعر **محمود درويـــش** الـــذي يشكل السقف الشعري الأعلى والذائقة الفلسطينية الأكثر حساسية وشفافية وانتباهـــاً – اضطرت أو أجبرت على أن تتخلى عن ثوابت عاش وتغذى عليها الوجدان الفلسطيني مدة طويلة من الزمن.

وجه آخر لهذه الأزمة أو هذا المنعطف – منعطف التغير المضموني والموضـــوع الجديد في القصيدة الفلسطينية، عبّر عنه الشاعر **غسان زقطان** في كلمته الاختتاميـــة لديوان "ضيوف النار الدائمون"، وهو ديوان لمجموعة من الشعراء الفلسطينيين الجدد،

---

[1] المقدمة التي كتبها الدكتور عادل سمارة لديوان أحمد حسين بالحزن أفرح من جديد، الصادر عن مركز المشرق للدراسات الثقافية والتنموية، رام الله، 2002.

قال فيها: "لقد حكمت مركزية الموضوع الفلسطيني قراءة النص المكتوب في فلسطين ضمن اقتراحات ومرجعيات حددتها رغبة السياسي وشروطه، وضمن هذا المنظور كان يتم دائماً تهميش وإقصاء ما لا يقترب أو ينسجم مع هذه القراءة وهذه الشروط، بحيث تراكم الهامش وتمدد ونما خارج الإعلام، وتكرس في ممرات غير مطروقة وقليلة الإضاءة حتى بدا أنه يتحول إلى أكثرية، أكثرية الهامش أو ما يشبه حزاماً عريضاً متصلاً يقترب من المركز ويطبق عليه..".[2]

ديوان "ضيوف النار الدائمون" هو ديوان لشعراء فلسطينيين جدد تخلوا فيه عن طرح الهموم العامة أو تلك التي طرقتها القصيدة الفلسطينية عادة طوال قرن كامل، والشاعر **زقطان** هنا يدّعي أن "الهامش" يطبق على "المركز". هذه الحركة باتجاه "الهامش" لم نجدها لدى الشعراء الجدد فحسب، وإنما وجدناها، أيضاً، لدى الشعراء الفلسطينيين المكرسين ذوي التجربة.

في السابق أشرنا بالتفصيل إلى التغيرات الهائلة على مختلف المستويات التي لحقت بالمجتمع الفلسطيني ونخبه الفكرية والسياسية، وأشرنا إلى الخلخلة الكبيرة وتلك المراجعات القاسية للمسلمات والثوابت، الأمر الذي وجد صدىً سريعاً ووثيقاً في القصيدة الفلسطينية، خصوصاً فيما يتعلق بصورة الوطن ذاته، هذا الوطن الذي لم يعد قابلاً للتحديد، حتى الجغرافي منه – يلاحظ في اتفاق أوسلو أن الأراضي الفلسطينية التي احتلت في العام (1967) قسّمت إلى مناطق (أ) و (ب) و (ج)، ولكل منطقة شروط وواجبات يحددها الاتفاق.

والوطن، والمقصود هنا ليس فلسطين التاريخية، للأسف، بقدر ما هو الأرض المُتاحة لمَنْ عادوا من الشتات إثر اتفاق أوسلو العام (1993)، وهي بالتحديد الضفة والقطاع، أي الأراضي التي تم احتلالها عشية حزيران العام (1967)، والتي كان بمقدور الفلسطينيين العيش ضمنها، عداك عن الفلسطينيين الذين ظلوا منزرعين في أراضيهم التي تم احتلالها العام (1948)، بمعنى أن الوطن هنا (الأراضي المحددة في

---

[2] المقالة الاختتامية للشاعر غسان زقطان لديوان "ضيوف النار الدائمون" الصادر عن بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، 1999.

اتفاقيات أوسلو) هو وطن ناقص مبتور، وهو جزء من كلّ ضائع، وهو وطن يختلف كثيراً في الواقع، عن تلك الصورة المثالية النموذجية المكتملة، التي طاب للفلسطينيين أن يرسموها لأنفسهم، ولكي تكون أكثر قبولاً حين يتم توطينها في مدارك المتلقين وتعميمها في نتاجهم الإبداعي وفي خطاباتهم وأدبياتهم. وهو وطنٌ يعودون إليه محمولين على اتفاقية سلام وليس على دبابة حررته من الاحتلال، ما أحدث صدمة لدى العديد من الشعراء الذين عادوا، حيث رأوا صورة كابية ومنكسرة ومتشظية وفقيرة، وتعاني البؤس والفاقة والإمكانات الأساسية للحياة، الأمر الذي دفع الكثيرين من الذين عادوا، على المستوى المعيشي، إلى أن يعودوا إلى منافيهم ثانيةً، ولكن باختيارهم هذه المرّة. كما دفع بعض المبدعين والشعراء إلى أن يغتربوا عن هذا الوطن وعن الحياة فيه، ولعلي لا أنسى تلك القصيدة التي ألقاها الشاعر **غسان زقطان** مطلع العام (1997) في أمسية شعرية جمعتنا معاً، والتي يقول فيها:

ينبغي أن أغادرَ هذي المدينةَ
لا شمسَ لي في المكانِ
ولا ظلّ
لا حانةً تبهجُ الروحَ
أو موعداً في مرامي الكلام !
ينبغي أن أغادِرَها خلسةً
دون حزنٍ على قلبِها المرّ ..
لا شأنَ لي باحتفالِ الديوكِ
ولا مقعداً في الحديقةِ
لا رغبةً في الجلوسِ..
اشترى رحلتي الطير .
ينبغي أن أغادِرَها مسرعاً
سوفَ ألقي شرائِعَها للذئابِ
وحكمَتَها للترابِ

وأخرجُ في الليل ..
مثلما جئتُها،
قبل أن يلمعَ الشيبُ في مفرقي
حين حرّاً ومرتبكاً مثلَ نبتٍ غريبِ
توقفتُ في بابِها ،
كان خطوي أشدَّ
وصوتي أعلى
وصمتي أقلّ .
لقد أتعبَتْني أقاويلُها
أهلُها الفاسدونَ
ونسوتُها الطائشاتُ
ترنُّحُها في المساءِ وأوهامُها
ترّهاتُ الشيوخِ وتوبةُ شذّاذِها ..
ينبغي أن أغادرَها
كي .. أزيلَ الغبارَ الذي حطَّ بعدي على السرو *.

وهذا الشاعر **محمد حسيب القاضي** – وهو الذي كتب معظم أغاني الثورة الفلسطينية – يكتب بعد أن عاد إلى غزة:

في العودة
لم يكن الورد على باب الدارون
ولا قمرٌ أول
إلا الظل على العتبة
ما

* يمكن الرجوع إلى هذه القصيدة في ديوان الشاعر "سيرة بالفحم" الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان – بيروت، ط2، 2004م.

أبعد

غزة

ما أضيق

باب الدارون.[3]

الشاعر يعود إلى غزة، لكنه يصرخ: "ما أبعد غزة". هنا لم يعد الوطن أرضاً إطلاقاً، والعودة هنا ليست هي العودة، إنها نوع من الفانتازيا، جعلت الشاعر يطلق على مدخل غزة الجنوبي اسم "باب الدارون" الأقرب للاسم العبري للمدخل ذاته. الشاعر في عودته إلى غزة لم يشاهد سوى الظل على العتبة، والظل هو الصورة السلبية، هو "النيجاتيف" للأصل.

الوطن هنا ما توارى في القلب والحلم، أما في الحقيقة والواقع فإن غزة ما تزال بعيدة. هذه الصورة لم تكن من قبل، ولم يكن الوطن هكذا أبداً.

التساؤلات الجارحة والحيرة العميقة حول صورة الوطن يطرحها الشاعر **أحمد دحبور** في قصيدته "ثنائية المهلة المستحيلة" التي قال فيها:

هل أخرج من حيفا ولدا،

لأعود إليها بعد العصر وتخرج من كتبي أبدا ؟!

هل أنسى أن غداً، ومعاً، وغداً وغداً

يا حيف الأحلام المكسورة يا حيفا

هل تدخل ذاكرتي سيفا

وتفارقها طيفا؟ [4]

---

[3] محمد حسيب القاضي: ديوان "السدى قطرة قطرة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر وبيت الشعر الفلسطيني، بيروت، رام الله، ط1، 1999، ص 62.

[4] أحمد دحبور: ديوان "هكذا"، مؤسسة الأسوار، عكا، ط1، 1999، ص 123.

الوطن هنا يخرج من "الكتب"، وهذا مخيف تماماً، ولهذا يتحسر شاعرنا على "الأحلام المكسورة"، هنا اعتراف بأن الأحلام لم تعد ممكنة، ولهذا يحاول الشاعر تقديم نوع من الاعتذار بأن يقول في القصيدة ذاتها:

ما من أحد يعطي مهلة

لا أمهل من يستمهل بعد اليوم، هنا

حتى أن المطلوب الملهوف أنا

لم أمهل، يا حيفا، سيف الدولة

لكن أغلقت على جرحي جسدي

وفتحت يدي

فإذا بيدي حجر الدولة. [5]

هل استبدل الشاعر حيفا الوطن بالدولة، وهل استبدل الحلم/الوطن بالواقع/ الدولة، هذه مقايضة لم تكن من قبل، وصورة أخرى للوطن، يتجاوز فيها القديم الجديد، وكلاهما في طور التحول وعدم النضج، بمعنى أن القديم ما يزال ساحراً، فيما الجديد لم يستقر على إغراءاته.

وربما قد نتفاجأ بصورة للوطن يرسمها شاعر شاب هو **طارق الكرمي** لوطنه على هذه الصورة:

أؤوب إلى غرف الريح

(إلى منزلي)

مثقلاً بالشوارع أحفرها

مثقلاً بنساء يلكن النهار زبيباً

بحمق حروب الحياة

وإنما رميت عَ غيم الوسادة

طنجرة الرأس

---

(5) المصدر السابق، ص 124.

تتعبني غضب عني ب لا د ي

التي لوثتني ب لا د ي

التي كنستني

(...)

في الطرقات هنا

الطرقات التي لا تدلْ

يرعش النوم طاووسه. [6]

- الاقتباس حول "إلى منزلي" من الشاعر، وكذلك تقطيع كلمة بلادي وكذلك حرف (ع) قبل كلمة غيم-.

هنا البلاد تُلوِّث وتتعب والطرقات هنا لا تدل، هذا معنى غير مسبوق بهذه الصورة، وهو قاسٍ بالنسبة لأولئك الذين تعوّدوا تقديس الوطن كما هو في أحلامهم. إن مثل هذه الصورة الجديدة للوطن دفعت شاعراً مخضرماً وحدثاوياً مثل الشاعر **علي الخليلي** إلى الغضب، فكتب في صحيفة "الأيام" مقالاً بعنوان "القصيدة الجديدة في خندق المقاومة" قال فيه: "كيف فهم الأدباء الشباب الجدد حركة هذه السنوات العشر المترنحة بين مواقف ورؤى متنافرة من الصراع الفلسطيني – الإسرائيلي الطويل؟ كيف واجهوا هذا التناقض المؤلم بين سقف الأمل والتفاؤل الذي ولدت مواهبهم تحته، ثم انهار فوق رؤوسهم دفعة واحدة، وبين سقف المقاومة التي جددت الأمل لهم في سنتها الأولى على الأقل – يقصد الشاعر هنا السنة الأولى من انتفاضة الأقصى الحالية-، ثم تحطم هذا الأمل مرة ثانية باضطراب المعايير واختلافها تجاه بعض أشكال هذه المقاومة ذاتها ؟"[7]

---

[6] طارق الكرمي: ديوان "ضحى الوحيد"، منشورات أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، رام الله، ط1، 2001، ص 94 - 95.

[7] علي الخليلي: مقال "القصيدة الجديدة في خندق المقاومة"، صحيفة "الأيام"، بتاريخ 2003/11/18 العدد 2812 المجلد الثامن.

الشاعر **الخليلي** يتساءل عن كيفية مقاربة الشعراء الجدد للــوطن ضـــمن معـــايير مضطربة تماماً، وربما نسي الشاعر **الخليلي** أن هذه المعايير المضطربة هـــي التـــي جعلت الشاعر يتهم الوطن بأنه متعب وملوث، أي أن **الخليلي** لم يدرك، أو لم يرد أن يدرك، أن قصيدة **الكرمي** هي احتجاج على حالة الوطن إلى الدرجة التي يتلوث فيها. قد يكون الشاعر هنا سلبياً، ومدعياً للنظافة والشفافية، ولا يريد النزول إلى المعتـــرك، ولكن، كائناً ما كان الأمر، فإن الوطن هنا في هذه القصيدة له صورة غير مسبوقة في الشعر الفلسطيني.

محمود درويش، شاعر فلسطين الكبير، يقدم هو الآخر صورة مختلفة للوطن، غير تلك التي عودنا عليها في قصائده الأولى، إنه يقول في قصيدة "لبلادنا":

لبلادنا
وهي الفقيرة مثل أجنحة القطا
كتب مقدسة ... وجرح في الهوية
(...)
لبلادنا وهي السبية
حرية الموت اشتياقاً واحتراقا
وبلادنا في ليلها الدموي
جوهرة تشع على البعيد على البعيد
تضيء خارجها ...
وأما نحن، داخلها
فنزدادُ اختناقا. [8]

هذا الشعور "بثقل البلاد" وتعبها وثقلها يؤكده **درويش** في قصيدة تالية بعنوان "ولنا بلاد":

---

[8] محمود درويش: ديوان "لا تعتذر عما فعلت"، منشورات رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 39 - 40.

ولنا بلاد لا حدود لها، كفكرتنا عن

المجهول، ضيقة وواسعة. بلاد ..

حين نمشي في خريطتها تضيق بنا،

وتأخذنا إلى نفق رمادي، فنصرخ

في متاهتها: وما زلنا نحبك، حُبنّا

مرض وراثي .. بلاد حين

تنبذنا إلى المجهول تكبر .. [9]

هذه البلاد الضيقة والواسعة التي تأخذ أبناءها في نفق رمادي، هذه الثقيلة والباهظة لا نمتلك أمامها سوى الحب، وقد سمى الشاعر هذا الحب "مرضاً وراثياً". هنا الحب يتحول إلى "مرض"، بمعنى أن الحب متعب وثقيل وربما كريه، أي أن هذا الحب مما لا يستطاع الفكاك منه حتى لو أردنا. حول هذه الصورة الجديدة للوطن، يقول **محمود درويش:** "البحث عن المكان أسهل، لأن المكان تغير بوضوح، وليس هناك سؤال فلسفي كبير عند البحث عن مكان مفقود أو لدى تغير في شكل المكان، هناك صورة بصرية (في الأقل) لا تحتاج إلى استقرار استشرافي ولا إلى بصيرة، المكان تغير عياناً، الصعب هو علاقة تغير المكان بتغير الأنا، أو تغير الأنا وعلاقتها بتغير المكان، من الذي غير الآخر، هذا إشكال لم أجد له حلاً".[10]

هذا المعنى نجده تماماً في قصيدة **درويش** "لا كما يفعل السائح الأجنبي":

مشيت ، كما يفعل السائح الأجنبي

معي كاميرا ودليلي كتاب صغير

يضم قصائد في وصف هذا المكان

لأكثر من شاعر أجنبي،

---

[9] المصدر السابق، ص 41.

[10] لقاء مع محمود درويش نشر في صفحة "الأيام الثقافية" الفلسطينية التي تصدر في رام الله بتاريخ 2003/11/25.

أحس بأني أنا المتكلم فيها
ولولا الفوارق بين القوافي لقلتُ:
أنا آخري.[11]

في هذه القصيدة، يذهب الشاعر صوب "الشمال" – و**درويش** من الجليل شمال فلسطين – ومعه قصائد في وصف المكان، ولوهلة ما يعتقد أن ما كتبه الشعراء الأجانب – الإسرائيليون المحتلّون – عن مكانه هو ما كتبه، أيضاً، إلى درجة أن يشعر بأنه هو "الآخر".

وفي مطلع آخر يتحول المكان إلى صورة، مجرد صورة بعيدة لم تعد بمتناول اليد أبدا:

ثم تساءلت: كيف يصير المكان
انعكاساً لصورته في الأساطير
أو صفةً من صفات الكلام ؟
وهل صورة الشيء أقوى
من الشيء ؟
لولا مخيلتي قال لي آخري:
أنت لست هنا ! [12]

قمة الشعور بضياع المكان! أنت لست هنا، المكان لم يعد هو المكان، وكل ما يملكه الشاعر هو انعكاس صورة الوطن في الأساطير، أو صفة من صفات الكلام. تحت هذا الشعور الطاغي بضياع الوطن، ماذا يفعل الشاعر والحالة هذه ؟ إنه يقول:

... أمسك هذا الهواء الشهي،

---

[11] محمود درويش: قصيدة "لا كما يفعل السائح الأجنبي" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت"، سبقت الإشارة إليه، ص 134.
[12] المصدر السابق، ص 135.

هواء الجليل، بكلتا يدي

وأمضغه مثلما يمضغ الماعز الجبلي

أعالي الشجيرات،

أمشي، أعرّف نفسي إلى نفسها:

أنت، يا نفس، إحدى صفات المكان.[13]

لننتبه هنا إلى أمرٍ جلل، فالشاعر يجبر نفسه على أنه إحدى صفات المكان، وكأن الأمر فيه شك كبير، أو أن الواقع من القوة والطغيان بحيث يحتاج المرء إلى أن يجبر نفسه على أن المكان ما يزال له، وتبدو هذه الجملة "أنت يا نفس إحدى صفات المكان" مقحمة وخارجة وغير مقنعة، وتأتي تحت تأثير الإرادة والعقل أو الاختيار المقصود. ولأن الشاعر يدرك الواقع جيداً وهو يعود إلى الجليل "لا عاطفياً ولا واقعياً"، كما ورد في القصيدة، فهو ينهي قصيدته بمقطع يعبر أو يحمل كل تلك الإشكالية في العلاقة مع الوطن بواقعه الجديد:

أما أنا، فسأدخل في شجرة التوت

حيث تحولني دودة القز خيط حرير،

فأدخل في إبرة امرأة من

نساء الأساطير،

ثم أطير كشال مع الريح. [14]

لم يعد هناك كلام عن المقاومة – مثل الكلام القديم –، ولم يعد هناك تعلق بالشعارات أو الأمنيات أو التمنيات، ما يفعله الشاعر – والواقع هكذا – هو أن يدخل

[13] المصدر السابق، ص 136.

[14] المصدر السابق، ص 137.

شجرة توت ليتحول إلى خيط حرير تحوكه امرأة من نساء الأساطير ليطير شالاً مع الريح، فهل هذا تعبير عن ارتباك العلاقة بالمكان ؟!

أم هو الحل الشعري – وبالتالي هو هروب ما – لمشكلة معقدة، ولعدم قول أي شيء في عصر لم يعد يتحمل قول الأشياء كما هي !

الشاعر **محمود درويش** يذهب أكثر من هذه العلاقة المرتبكة مع الوطن بوضعه الحالي، واللحظة التاريخية التي نعيش، فهو يقول في قصيدة "في القدس":

كنت أمشي فوق منحدر وأهجس: كيف
يختلف الرواة على كلام الضوء في حجر ؟
أمن حجر شحيح الضوء تندلع الحروب ؟ [15]

الحجر شحيح الضوء، المختلف عليه، والمتنازع عليه، أيضاً، يدفع الشاعر إلى القول في القصيدة ذاتها:

لا أمشي، أطير، أصير غيري في
التجلي، لا مكان ولا زمان. فمن أنا ؟! [16]

في حالة التجلي يتحول الشاعر إلى "غيره" ويتساءل عن ماهيته، وفي هذه القصيدة بالذات – المقصود قصيدة "في القدس" – يتمثل الشاعر "الأنا" و"نقيضها" في علاقتها بالمكان الواحد، ويحاول أن يتفهم الطرفين على الدرجة ذاتها من التساوي والندية، ولهذا فهو ينهي هذه القصيدة كما يلي:

ماذا بعد؟ صاحت فجأة جندية:
هو أنت ثانية ؟ ألم أقتلك ؟
قلت: قتلتني .. ونسيت، مثلك، أن أموت. [17]

---

(15) المصدر السابق، ص 47.
(16) المصدر السابق، ص 48.
(17) المصدر السابق، ص 48.

"الأنا" و"نقيضها" لم يموتا ويتنازعا ملكية الحجر شحيح الضوء، أما الشاعر في حالة تجليه فهو يسأل: من أنا ؟!

صورة الوطن تغيرت حقاً، ولم تعد الأشياء كما هي، وقد تطاحن الجميع وتواضع، وبالعودة إلى **محمود درويش**، باعتباره الشاعر السقف أو الشاعر الذائقة، فإن ما يقوله في قصيدة "بغيابها كونت صورتها" قد يصدم القارئ، تماماً، كاللحظة الحضارية التي تعيشها الأمة العربية، يقول الشاعر في القصيدة المشار إليها:

واتكأت على الغياب، فمن أنا بعد
الزيارة ؟ طائر، أم عابر بين الرموز
وباعة الذكرى ؟ كأني قطعة أثرية،
وكأنني شبح تسلل من يبوس، وقلتُ لي:
فلنذهبن إلى تلال سبعة، فوضعتُ
أقنعتي على حجر، وسرت كما يسير
النائمون يقودني حلمي، ومن قمر إلى
قمر قفزت، هناك ما يكفي من اللاوعي
كي تتحرر الأشياء من تاريخها، وهناك
ما يكفي من التاريخ كي يتحرر اللاوعي
من معراجه. "خذني إلى سنواتنا الأولى"
تقول صديقتي الأولى. "دعي
الشباك مفتوحاً ليدخل طائر الدوري
حلمك".. ثم أصحو، لا مدينة في
المدينة، لا "هنا" إلا "هناك". ولا
هناك سوى هنا. لولا السراب
لما مشيت إلى تلال سبعة

لولا السراب. [18]

اقتطعت هذا الجزء المطول من القصيدة لأدلل على سقف **درويش** الشعري الجديد، في رحلته الشعرية والوجدانية، الباحثة دائماً والقلقة دائماً، غير المستقرة دائماً، ولا يشير، أيضاً، إلى لازمته التي يكررها "من أنا؟" دلالة الحيرة والارتباك والبحث الدائم، إنه – في بداية الألفية الثالثة – يبدو أقل وثوقاً وأقل معرفةً على عكس بداياته الواثقة.

ولأصل، أيضاً، إلى تلك الصدمة – التي أدّعيها – في قصيدته، ألا وهي أن "السراب" هو ما قاده إلى التلال السبعة، فهل كل ما مضى كان سراباً ؟! وهل كل الجهد السابق والبنيان الفكري والوجداني كان سراباً ؟! هل الأحلام صارت سراباً ؟! أم أن الحلم كان سراباً ؟! ولهذا عندما يصحو الشاعر من حلمه يجد أن "لا مدينة في المدينة"، وأن "هنا" يشبه "هناك". لماذا يساوي الشاعر بين الأشياء ولا يضع فروقاً وحدوداً، ليكتشف أن كل شيء كان سراباً. والوطن، هذا الثقيل والمعذب، لم يعد مكتملاً إلا في "الغياب"، يقول الشاعر في بداية قصيدته هذه:

بغيابها كونت صورتها

ثم يقول:

الغياب هو الدليل إلى الدليل

ثم يقول:

لولا السراب لما صمدت .. [19]

هل يعني أن الأحلام الكبيرة والآمال العريضة كانت سراباً ؟! ولكن لولا هذا السراب لما صمد؟! إن الشاعر يعرف تماماً ما للأفكار والمعتقدات و"الأوهام" من قوة

---

[18] المصدر السابق، ص 49 - 50.

[19] المصدر السابق، ص 49.

هائلة في تحريك التاريخ ودفعه إلى الأمام، هذه "الأوهام" تتحـول إلـى مقدسـات لا تناقش.[20] أما شاعرنا الكبير فيعترف أنها كانت مجرد سراب !

هذه هي الصورة الجديدة التي صارت متداولة في الشعر الفلسطيني فـي مرحلـة مضطربة، اختلفت فيها المعايير وانخفضت فيها السقوف وتضببت فيها الرؤية. مرحلة رماد وشك وتواضع وتخلٍّ عن الأحلام الكبيرة، مرحلة مراجعة وتقييم وربمـا جلـد للذات، أيضاً. وما لحق بصورة الوطن أصاب صورة البطل أيضاً، فبعد أن عكـست القصيدة الفلسطينية صورة هذا البطل باعتباره النموذج والمثال الذي لا مثيل له، نفاجأ جداً بهذه الصورة للشهيد:

مت جيداً

وأركض بعيداً في براري الموت

إن الموت أوسع من جناح يمامة

وأحن من بر يموت به الحنين

مت جيداً

فالموت أوسع من جناح يمامة وأحن منهم

إنهم أكلوا المصاحف ضاحكين. [21]

الشهادة هنا تتحول إلى خيار "أخروي" أرحم من "أولئك" الذين يأكلون المـصاحف ضاحكين، صورة جديدة للبطل !

"الذين يأكلون المصاحف" هم الأبطال الجدد الذين أشارت إليهم قـصيدة "صـاحب الخبر"[22].

البطل في هذه القصيدة "يسكر" ليرى نفسه قائداً للجموع، ويستغل السكرتيرة مـن أجل "الأشغال الراشدة". بطل جديد هو هدف للسخرية والإدانة والاتهام.

---

(20) غوستاف لوبون: فلسفة التاريخ، ترجمة: عادل زعيتر، دار الفكر، بيروت، 1958، ط2، فعل المعتقدات الوجودية للجماعات، ص 121.

(21) يوسف المحمود: ديوان "حجر الوحش"، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، ط ا، 1999، ص 47.

(22) المتوكل طه: ديوان "حليب أسود"، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط 1، 1999، ص 81.

هؤلاء "أكلة المصاحف" و"السكارى" هم "أفراس من صلصال" كما في القصيدة التالية:

لهذا الوقت أفراسٌ من الصلصال تعبر للخريطة في ثياب الأنبياء
تمشي على أهدابنا
وتدور في انحائنا
وتشق صوت الروح تلبسه هلامي الجهاد. [23]

هذه القصيدة نشرت العام (1996)، بمعنى أنها من القصائد المبكرة في وصف الأنواع الجديدة من "الأبطال"، الذين يتنكرون بثياب الأنبياء ويلبسون الروح "هلامي الجهاد".. المقاومة صارت هلاماً !

ومن عجب أن شاعر المقاومة المجلجل، وصاحب الدعوات القومية الكبيرة، الشاعر **سميح القاسم** يكتب في سربيته العام (2000) ما يلي:

أجل. متُّ غدراً
وأستأذن الموت كي أشكر الطعنة الغادرة
وأغرس في شرفة الجرح من أجلكم وردة
تفوح لكم، وتبوح بما تنزف الخاصرة
وترجئ موت الفراشات يوماً
يطل على الآخرة. [24]

الشهيد يقتل غدراً، والغدر هنا يصدر عن الأهل، لأن الشهيد على رغم سقوطه سيزرع وردة من أجل من طعنه لتفوح ولتبوح.

الشاعر **سميح القاسم** في أقصى حالات شكه واضطرابه وحيرته وهو يرسم صورة هذا الشهيد، يقول في القصيدة ذاتها:

---

[23] وسيم الكردي: ديوان "نسيج النار"، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط 1، 1996، ص 35.
[24] سميح القاسم: ديوان "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"، منشورات مؤسسة الأسوار، ط 1، 2000، ص 8 - 9.

على مضض كانت الحرب ما يشبه الحرب

يا أصدقائي على مضض يشبه الأصدقاء

وكان السلام المفاجئ توأم كل الحروب

وكان شبيه السلام

على مضض يستعيد الكلام الكلام

وما من عزاء،

سوى شبح نافر من ضباب القلاع القديمة ينذرني

بالنهار

ويوصي عليّ ملاك الظلام

وتطبق حولي

شكوكي وأشباح أهلي

ويطبق فك الحصار

وما من ذراع لأسند ظهري، وما من جدار

وفي ألف فوضى وفوضى

أدور على محوري الفوضوي. [25]

الشهيد لم يعد ذلك المقدس، ولم يعد ذلك الواثق الواضح العالي. ونحن هنا نسوق أمثلة من قمتين شعريتين فلسطينيتين، فما بالك بالأقل رؤية وتذوقاً ومعرفة ! لنأخذ ما يقوله الشاعر **علي الخليلي** – وهو قمة شعرية معروفة – في قصيدته "المكيدة":

لسوف يبدأ المزاد في نهاية الحفل،

لسوف يبدأون بيع قمصانك، أزرارك، أوراقك،

أسنانك، أسمائك، أحيائك، أمواتك،

أولادك، أجدادك، أحفادك، سوف يقرأون

شهادة الوفاة أولاً

---

[25] المصدر السابق، ص 11 - 13.

شهادة الميلاد ثانياً

شهادة النجاة ثالثاً

شهادة الوفاء والإخلاص والفداء

وثمة الشهادة الكبيرة

المكيدة، الأثيرة. [26]

الشهيد يباع في نهاية الحفل و"المكيدة الأثيرة" تظلل الحفل كله، ولأن الأمر كـذلك فإن الشاعر **عبد الناصر صالح** يتساءل لالتباس القضية برمتها:

فمن يرث الأرض يا إخوتي

هؤلاء الذين يخونون

يساقطون

يبيعون ورد قصائدهم

للملوك الشياطين

من يرث الأرض

أعداؤها المستبيحون

أم حبل سرتها الفقراء ؟! [27]

وفي العام (2000) يكتب الشاعر **خالد جمعة** صورة مبتكرة للشهيد، صورة كاملة الاختلاف، تجعل من حقيقة الشهادة موضع تساؤل. يقول الشاعر تحت عنوان "الشارع":

فتح الشارع جلده في ساعة محرجة وهزيلة

كان شهيدٌ يداعب كرة من النوار نبتت على كفه حين راوغ

---

[26] علي الخليلي: ديوان "القرابين إخوتي"، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط 1، 1997، ص 89 - 90.

[27] عبد الناصر صالح: ديوان "فاكهة الندم"، منشورات المركز الثقافي الفلسطيني بيت الشعر، رام الله، ط 1، 1999، ص 7.

المستحيل، لكنه حين استلقى على فراغ فاصل بين رئتيه لم
يستطع أن يحدد لون كرامته تماماً. [28]

عن أي شهيد يتحدث الشاعر؟! ولماذا لا يستطيع الشهيد أن يحدد لون "كرامته" ؟! ولماذا فتح الشارع جلده في ساعة محرجة وهزيلة عندما استقبل جسد الشهيد ؟!

هل فقدت الشهادة معناها إلى هذه الدرجة ؟! وهل التبس الأمر على الشعراء إلى درجة العبث واللا جدوى. وهذا – برأيي – اختلاف شديد في التناول والتصوير لما كان ذات يوم موضوعاً مقدساً لا يمكن الاقتراب منه بهذا الأسلوب.

ولأن هذا كذلك، ولأن الأمور انفلتت واختلفت المعايير، وصارت اللحظة التاريخية تفرض واقعها ووقائعها، ولم يعد للشهادة تلك المهابة وذلك الجلال، يصيح الشاعر **سميح القاسم** باسم الشهيد:

موتي أرهقني يا مريم
أرهقني حزنك
لا تلديني ثانية للموت .. ولا تلديني
يا أمي مريم
لا تلديني ! [29]

هذا شيء لم يحدث من قبل !

إلى هذا الصراخ انتهى الشاعر وانتهت القصيدة !

---

[28] خالد جمعة: ديوان "الذلك"، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 2000، ص 37.
[29] سميح القاسم: ديوان "سأخرج من صورتي ذات يوم"، مؤسسة الأسوار، عكا، ط 1، 2000، ص 129 .

تجليات الهزيمة ونقد السلطة وغلبة الأسئلة وتفاقم الشهوانية

رأينا فيما سبق أن صورة الوطن وصورة البطل قد تغيرتا بما يدفع إلى الإرباك والارتباك، أيضاً، أي أن القصيدة عبرت عن حالة الحيرة والاضطراب أكثر مما عبرت عن الوضوح والوثوق، ويمكن القول إن قصيدة مثل هذه ستغرق في ذاتيتها، تتأمل ذاتها وتتمحور حولها.

ولأن القصيدة بنت واقعها، ولأن اللحظة التاريخية، موضوع الدرس وحقله، تميزت بالانكسار والهزيمة، عبرت القصيدة عن ذلك بوضوح شديد، بل يمكن القول إن التعبير عن الهزيمة كان الملمح الأبرز. يقول الشاعر **يوسف المحمود** بغضب شديد:

ليضربنا القرد

كم ضربتنا الخسارات

كم لحقتنا المراثي

وكم أتعبتنا الشوارع والأحذية

(...)

وأعداؤنا

يفرشون لنا القش والتبن والسوس

في الوعر والأودية

خسرنا كثيراً

خسرنا الحروب جميعاً. (30)

هذه القصيدة فيها جلد للذات كثير، وهو من سمات المهزومين عموماً، ولكن هذه النغمة تتكرر عند معظم شعراء المرحلة قيد البحث، إذ إنهم عبّروا عن خيبة الأمل والانكسار والإحساس بالفجيعة. الشاعر **عثمان حسين** يلتبس عليه الأمر تماماً، وبالتالي لم يستطع أن يحدد وطنه، ولهذا فهو يطلق عليه كل الصفات:

---

(30) يوسف المحمود: ديوان "حجر الوحش"، منشورات بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، ط 1، 1999، ص 16-17.

لا بأس

سأسميك الوطن

أو ما تقترح عليك الجغرافيا

أسخر إلى حيثما تعتقد .. سوى أنك تقدس

الأنبياء مفترساً

أحلامهم الطموحة .. وحدك

أيها الممسوس .. تنح أي شيء ، لم تعد لي قدرة يا صـــغيري، يـــا المحتـــضن بالبراءة.

(...)

كأنني تذكرت

أنني جدير بك

أنا المطيع النقي والمحب والودود

إلا أنك الفاشل دائماً

والفارس دائماً

والوطن دائماً.[31]

الوطن هنا يفترس أحلام الأنبياء، وهو ممسوس وهـــو فاشـــل وفـــارس، أيـــضاً، والشاعر هنا ليس متأكداً من أن هذا الوطن هو الوطن، فهـــو يقـــول لـــه: "لا بـــأس، سأسميك الوطن". إن مثل هذا لا يصدر إلا عن إحساس عارم وطاغ بالهزيمة، الهزيمة التي تفقد المرء القدرة على إطلاق الأسماء والصفات، الهزيمة التي تساوي الأشـــياء كلها ببعضها بعضاً، رفيعها ورخيصها، مقدسها ومبتذلها.

---

[31] عثمان حسين: ديوان "له أنت"، منشورات دار الزاهرة، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، ط 1، 1999، ص 15 - 16.

الشاعر **وسيم الكردي** الذي تحدث عن أفراس من صلصال يتحدث عن الهزيمة باعتبارها الهيروين، "فالنصر" الذي تحقق فيما عرف باتفاق أوسلو هو مجرد هيروين يقول عنه الشاعر:

هيروينا أن تأكل الأيام ساعتنا وتلعق ذاتنا !!

هيروينا أن ينتف البازي ريش جناحه ويقول:

يا هذا المدى .. هيا اتسع. إني سآتي كي أحلق في المدارات

البعيدة، فاتسع يا ذا الفضاء !!

هيروينا أن يخلع الأطفال ضحكتهم كأي ضرس ناخر، ويثبتون على الوجوه قناعنا !!

هيروينا أن لا تسوق العير نحو الماء، بل نمشي بها نحو الرمال لنصطفي تيهاً لنا..

هيروينا .. أيد تشد ضلوعنا بضلوعنا لتصير تابوتاً لنا ! (32)

الهيروين / الهزيمة جعل الأطفال يخلعون ضحكتهم ليلبسوا أقنعة، وجعلنا نصطفي التيه والضياع. هذه القصيدة كتبت بعد اتفاق أوسلو الذي صور على أنه الخيار الممكن والمتبقي والواعد .

الإحساس بالهزيمة والتعبير عنها، والتهيئة لها، أيضاً، عبر عنها **محمود درويش** منذ اللحظات الأولى لما عرف باتفاق أوسلو، وذلك عندما كتب قصيدته "في المساء الأخير على هذه الأرض":

فادخلوا ، أيها الفاتحون، منازلنا واشربوا خمرنا

من موشحنا السهل، فالليل نحن إذ انتصف الليل ، لا

فجر يحمله فارس قادم من نواحي الأذان الأخير ..

شاينا أخضر ساخن فاشربوه، وفستقنا طازج فكلوه

والأسرّة خضراء من خشب الأرز، فاستسلموا للنعاس

---

(32) وسيم الكردي: ديوان "نسيج النار"، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط 1، 1996، ص 38 - 39.

بعد هذا الحصار الطويل، وناموا على ريش أحلامنا

الملاءات جاهزة والعطور على الباب جاهزة والمرايا كثيرة

فادخلوها لنخرج منها تماماً، وعما قليل سنبحث عما

كان تاريخنا حول تاريخكم في البلاد البعيدة

وسنسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس

ههنا أم هناك ؟ على الأرض .. أم في القصيدة ؟ [33]

إن الشاعر هنا يؤلم نفسه إن لم نقل إنه يجلدها، إن إحساسه بالهزيمة الطاغية يجعله يهيئ المكان للغازي الفاتح، إلى درجة أنه يشكك بكل ما مضى، و**درويش** يعبر عن فجيعته و"هزيمته" ليصل به القول في قصيدة "كيف أكتب فوق السحاب ؟":

كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي ؟ وأهلي

يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي

كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها

خيمة للحنين إلى أول النخل. أهلي يخونون أهلي

في حروب الدفاع عن الملح. [34]

أما الشاعر **سميح القاسم** الذي طالما تغنى بالعروبة ومجّد القومية وكان شاعرها بحق، فيكتب في سربيته "خذلتني الصحارى":

خذلتني الصحارى

عواصفها اتسخت

بسناج الحريق وراء الحريق

خذيها إلى المغسلة

وخذيني .. رجاء خذيني إليك من المعضلة

---

[33] محمود درويش: "الأعمال الكاملة" المجلد الثاني، من ديوان "أحد عشر كوكبا"، دار العودة، 1994، ص 8.

[34] المصدر السابق، ص 9.

يا التي بين أيدي الملايين ضاعت ملامحها. [35]

إلى هذا ومثله انتهى شاعر طالما افتخر بقومه وعرقه.

الإحساس بالهزيمة والتعبير عنها في القصيدة الفلسطينية في الحقبة قيد البحث، تكشّفا بوضوح عن زيف الواقع الجديد، وأنه لم يستطع أن يقنع الوجدان العام، وأنه كان أشبه بمسرحية غير مقنعة ومخادعة، مما يدلُّ على أن هؤلاء الشعراء، وهم طليعة المثقفين الفلسطينيين، كانوا يعبرون عن "القاع الغامض والمقدس" للشعب وعن ثوابته ومرجعياته غير القابلة للتشكيك أو العبث. إن تصوير "الاتفاق" على أنه هزيمة أو أن "الاتفاق" قاد إلى هزيمة نابع من كونه لم ينتج عن نصر، بل عن هزيمة العرب في حرب الخليج في بداية تسعينيات القرن الماضي وغيرها من المواقع. وقد عبر **محمود درويش** عن ذلك عندما قال في ديوانه "أحد عشر كوكباً":

كل شيء معدّ لنا سلفاً

فَعلامَ تطيل التفاوض ! [36]

الإحساس بالهزيمة يؤدي إلى جلد الذات واتهامها ومراجعتها ونقدها، وقد وجد الشعراء الفلسطينيون حائط نقدهم في السلطة الفلسطينية، فأوجعوها لوماً وتقريعاً وحتى تجريحاً. يقول الشاعر:

ومدريد .. تشهد أنا خرجنا إلى لغة الظل

تشهد أنا كسرنا (ديكورات) صرختنا في الفنادق

تشهد أنا نسينا حروف الشواهد

والزفة النازفة.

والقدس تخرج من قبرها خائفة

يقوم شهيد وراء شهيد

---

[35] سميح القاسم: ديوان "خذلتني الصحارى"، منشورات إضاءات، الناصرة، ط 1، 1998، ص 17.

[36] محمود درويش: ديوان "أحد عشر كوكباً"، دار توبقال، المغرب، ط1، 1992، ص 18.

يقولون: ليس لهذا قتلنا

ولكن .. لتبقى أناشيدنا واقفة ! [37]

هذه القصيدة كتبت العام (1992)، أي أن المثقف الفلسطيني كان متنبهاً وقادراً على بلورة موقف مختلف عن السياسي، بحيث لا يلغيه ولا يسلبه ولا يقمعه.

يقول الشاعر **توفيق الحاج** موجهاً اتهاماته وانتقاداته:

كيف يوافيني في ليل

طفل قصاصاتي المشتعلة

وأنا منطفئ .. حتى العظمة

يطاردني

عسس الأمراء

وأشعاري يا غزة

هلا تحميني من عاري

يا غزة .. مطلوب رأسي

أو أتقن أصوات الباعة

وأصفق ما شاء السلطان

يا غزة .. كيف أبيع البحر

وأنا لا احمل من زادي إلا أنت ؟

يا غزة، كيف تساورنا سفن الروم

ودونك يبلعنا الطوفان ؟! [38]

---

[37] المتوكل طه: الأعمال الشعرية، ديوان "رغوة السؤال"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص 425.

[38] توفيق الحاج: ديوان "تداعيات الخارجي الأخير"، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة، ط1، 2003، ص 18 - 19.

لنلاحظ أن هذه القصيدة نشرت العام (2003)، أي في ذروة الانتفاضة الحالية، والشاعر يكتب عن "عسس الأمراء" و"أصوات الباعة" و"الطوفان". النقد هنا موجه إلى الذات، ولمحاسبة النفس وأولي الأمر الذين أصبحوا كالطوفان يبلعون غزة، والإشارة أوضح ما تكون إلى ما نشر عن المتنفذين وشركاتهم وأعمالهم المزدهرة على رغم الحصار والقتل والتجويع.

نقد السلطة لم يكن من قبل، لأن السلطة لم تكن أبداً، ولهذا فإن نقد السلطة السياسية، وإن كان جديداً على القصيدة الفلسطينية فإن الشاعر الفلسطيني سرعان ما كان حاضراً ومستعداً ومتنبهاً ومتيقظاً. وأزعم أنني من الشعراء الأوائل الذين كرّسوا دواوين كاملة في نقد هامش الخطأ الذي راح يتسع شيئاً فشيئاً حتى احتل صورة السلطة الفلسطينية إلى حدّ كبير، وتجلّى ذلك في دواويني الخمسة الأخيرة، وبالذات ديوان "ريح النار المقبلة" وديوان "حليب أسود" وديوان "الخروج إلى الحمراء".

كما أن الشاعر **باسم النبريص** يسخر كلياً من الحكم الذاتي أو "الأوتونوميا" كما تلفظ باللغة العبرية ولهذا فهو يقول:

قال للشجرة:

ــ لهم بهجة الأوتونوميا ولي ..

قالت الشجرة:

ــ نعمة الاعتزال

وكمال الإقامة في وطن من خيال ! [39]

الشاعر **يوسف المحمود** يذهب بعيداً في نقده، ولهذا فهو يهدد الخائن مباشرة وبكل وضوح، وبطريقة أشبه ما تكون باللغة المستعملة في الحياة العادية:

سوف نرجمه بالنعال واللعنات

سوف نفقأه فوق كرسيه

---

[39] باسم النبريص: الأعمال الشعرية، منشورات المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط 1، 2003، ص 112.

ونسوق بقاياه نحو جحيم الممات

سوف نأخذ غليونه الذهبي

وبرنسه القرمزي

ونحرق صورته حينما كان يبكي .. (40)

لنلاحظ أن الخائن الذي يهدده الشاعر ليس خائناً مبتذلاً وصغيراً، بل هو مهم جداً، فهو يجلس على كرسي ويدخن في غليون ذهبي وله صور معلقة كان يدعي فيها البكاء. تجدر الملاحظة هنا أن صورة الخائن في الشعر الفلسطيني تكاد تكون معدومة، وهذه من القصائد القليلة التي تتحدث عن الخائن بهذا الشكل.

أما الشاعر **ماجد الدجاني** فيذهب في انتقاده إلى المناضل الذي يتخلى عن الثورة ليتحول إلى موظف، ومما يسجل لهذا الشاعر أنه انتبه إلى هذا المفصل الحقيقي في المجتمع الفلسطيني حيث تحول معظم المناضلين إلى موظفين، وبالتالي تغيرت الأهداف والأولويات. يقول الشاعر في قصيدة "ناضل":

يا صانع التحرير بالحجر المقدس لا تجامل

حتى ولو نصبوا لثورتك المقاصل

حاور بفكرك لا تخف

واجه تحدي العصف إعصاراً وجادل

أنت الوريث لجند أمتنا البواسل

فعلام تبحث في دهاليز الوزارة عن وظيفة ؟

وعلام ترضى أن تصير اليوم جيفة ؟

أتراك ترضى أن تكون عن النضال الحر عاطل ؟

لتكون في إحدى دوائرهم مراسل ؟! (41)

---

(40) يوسف المحمود: حجر الوحش، مصدر سابق ، ص 72.

(41) ماجد الدجاني: ديوان "قمر على شباكنا"، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط 1، 1999، ص 77.

لنلاحظ كلمة (جيفة) التي استعملها الشاعر ليدلل على الثائر الذي يقبل أن يكون موظفاً، إن هذه الكلمة القاسية تدلك على التعفن الذي لحق بالمجتمع الفلسطيني بعد اتفاق أوسلو.

والشاعر كان حريصاً على أن يقول "إحدى دوائرهم"، وكأنه يتحدث عن طرف آخر لا يشبهنا ولا يمت إلينا بصلة.

ولهذا، وبعد أن افترق السياسي عن الثقافي، واختلفت أولويات الأول عن الثاني، فإن المثقف الفلسطيني، بعامة، والشاعر، بخاصة، عاد إلى ذاته، يتساءل عن قلقه وعن وجوده، ففي شارع لم يعد يتحكم فيه ولا يؤثر ولا يقود، لا بد أن يتحسس الشاعر وجوده، يتساءل ويتألم ويتأمل، حتى أن الشاعر **علي الخليلي**، ونتيجة لقرفه الكبير من كل شيء، يصرح برغبة أخيرة:

أريد أن أموت وحدي

هاتفاً لي

تحت عباءتي

وفي لكاعة الصائر بي إلى المصير. [42]

يريد الشاعر أن يموت هاتفاً لنفسه، لا لزعيم ولا لفكرة ولا حتى لوطن. والشعر البراني، صاحب القضية العامة والهم الكبير، صار مستهجناً في المرحلة قيد البحث، هذا الشاعر **منذر عامر** يكتب محتجاً: الشعر هو أنت وليس غيرك، ليس المؤسسة ولا الحزب ولا التنظيم ولا البوليس السري المنزرع، بل المعسكر تماماً داخل التنظيم، الشعر أن يكون ثمة متسع لقراءة العدم، أن يكون مكاناً لنص يتساوق مع يقينية العبث وثراء اللامعنى. الشعر يقولنا حين نقوله، يكتبنا حين نكتبه، لكن من يفعل ذلك أولاً، الشعر أم نحن ؟! "لقد سفح هؤلاء الموسومون بالشعر الانتفاضي أنهاراً من الحبر على امتداد عقد ونصف العقد، فيما هم غارقون في وهم القصائد المدماة المقاتلة الصامدة، التي كانت جلّها خطباً عاصفة عصماء، وكان كل واحد منهم أخطب من سحبان وائل.

---

[42] ديوان "القرابين إخوتي"، سبقت الإشارة إليه، ص 64.

الآن بات لزاماً ـــ بعدما تمرس الفلسطينيون (هكذا وردت في الـــنص تمامـــاً) علـــى الانتفاضة ضد العدو المحتل ـــ أن يسعى الراؤون فيهم نحو انتفاضة في الشعر مـــن نوع آخر قادر على تدمير القلاع المنبرية السميكة والصفيقة معاً.[43]

وعلى الرغم من عدم فهمنا لتعبير "التساوق مع يقينية العبث وثراء اللامعنى"، فإن هذا الشاعر – وهو ليس من الشعراء الشباب – يدل على أن هناك نهجاً قويـــاً يـــنهج التركيز على الذات واستبطان النفس وترك العالم الخارجي تماماً. وقد يكون هذا نتيجة لخيبة الأمل والهزيمة وعدم امتلاك القرار.

إن خير من عبر عن هذا التيار طائفة من الشعراء الشباب، صدر لهم العديد مـــن الدواوين الشعرية التي لا تتناول أية قضية عامة. إلى الدرجة التي حملت شـــاعراً ذا تجربة عميقة هو **علي الخليلي** إلى أن يكتب مقالاً شديد اللهجة نشر فـــي عـــدد مـــن الصحف الفلسطينية والعربية جاء فيه: ".. فأين المقاومة وفق هذه المحصلة – يقـــصد الدواوين الشعرية للشعراء الشباب الذين كتب عنهم – ولو أنها محصلة الشعر، وليست محصلة مقالة سياسية؟ وأين مواكب الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم في ســـبيل هـــذه الأرض؟ وأين الإصرار على استعادتها، وكنس الاحتلال الصهيوني عنها؟!"[44]

هذا ما يكتبه **علي الخليلي** الذي رغب بالموت وحيداً هاتفاً لنفسه. الـــشاعر **خالـــد جمعة**، وهو شاعر من غزة، قد يمثل هذا الاتجاه خير تمثيل، ففي ديوانه "نصوص لا علاقة لها بالأمر" وأهداها إلى "لا أحد" ولم يكتب على غلافها أنها شعر، يقول تحـــت عنوان "نصف قصيدة":

"**ابن الكلب هذا الدليل .. لا يرسم خططاً أو يبشر بفردة حذاء حتى لا يمتص مطراً ولا يعد أصابعه في الرحلة الكاملة من بيتنا حتى أصابع الذين يخططون .. وعنـــدما اجتزت السوق كنت على دراية بأن موقع الليل هناك غير مناســـب..**" [45]. ويـــستمر الشاعر بهذا الكلام النثري الذي يبدو بلا طائل.

---

[43] منذر عامر: مقدمة ديوان "أقل من براءة .. أكثر من غواية" بقلم صاحب الديوان، منشورات الزاوية، رام الله، ط 1، 2003، ص 12.

[44] علي الخليلي: مقالة سبقت الإشارة إليها.

[45] خالد جمعة: ديوان "نصوص لا علاقة لها بالأمر"، مطبوعات وزارة الثقافة، غزة، ط 1، 1999، ص 85.

طغيان الأسئلة الوجودية والتمحور حول الذات وإطلاق العنان للتأمل قادها كالعادة، أيضاً، **محمود درويش**، أو اعتلاها بجداريته التي يقول عنها: "عندما كتبت الجدارية التي هي عن موت شخصي كان في نيتي أن أكتب عن الموت، وحين قرأت القصيدة رأيتها مديحاً للحياة".[46]

يقول **درويش** في الجدارية:

وأنا الغريب، تعبت من "درب الحليب"
إلى الحبيب، تعبت من صفتي.
يضيق الشكل. يتسع الكلام. أفيض
عن حاجات مفردتي. وأنظر نحو
نفسي في المرايا :
هل أنا هو ؟!
هل أؤدي جيداً دوري من الفصل
الأخير ؟!
وهل قرأت المسرحية قبل هذا العرض
أم فرضت عليّ ؟! [47]

يلاحظ أن **درويش** يتساءل هذه التساؤلات في دواوينه الأخيرة بكثرة، لكن في النص السابق نشعر بتعب الشاعر أو ضيقه أو تمرده على ثوبه أو اسمه أو الصفة التي لحقت به، وهو يتساءل عن المصير وجدواه وحكمته، وكعادة الشعراء الفلسطينيين على الإطلاق، فأوطانهم الحقيقية هي القصيدة.

ودرويش عندما يصف نفسه بأنه الغريب، فهذه غربة وجودية عميقة يتساءل فيها عن دوره في الاختيار، أكان مجبراً أم مسيّراً ؟ وهي أسئلة تكون على أعتاب الموت، مثل هذه الأسئلة لم تتطرق إليها القصيدة الفلسطينية من قبل ولم تشغل نفسها بها كثيراً،

---

[46] مقابلة في جريدة "الأيام"، تمت الإشارة إليها فيما سبق.

[47] محمود درويش: ديوان "جدارية"، منشورات الريس، لندن 2000، ص 23 - 24.

ذلك أن الموت عادة ما كان في هذه القصيدة تعبيراً عن أقصى التضحية وأقصى الحب والعتبة الأخيرة لنيل الشهادة.

ولعل هذه الجدارية قد حفزتني لأكتب نقوشاً عليها، وقد قلتُ فيها:

والموت حل للحياة،
يجيء مثل المسّ شفافاً،
وينزع شعلة الألماس،
يرمي سؤرة الموت الرماد،
ويحتفي بضيوفه !
هل ظلت الروح الطليقة في خزائن أرضنا ؟
أم فوق رفّ حسابها الموعود ؟
تأتي نطفة وتموت أخرى. [48]

هذه المقاربة الدينية للموت وطرق الموضوع بهذا الشكل لم تعهده القصيدة الفلسطينية من قبل، فالموت كان دائماً دليل الحب ودليل غاية العطاء. أما الآن فالشعراء يتحدثون عنه بتأمل وتذوق جديدين. يقول الشاعر **زكريا محمد**:

الموت، أيضاً،
لا نفع فيه
لأنه يقف بسكته على رأس الثلم
ويصرخ ببغاله ويمضي:
ثلمه لا يتوقف أبداً
وبغاله لا ترتد. [49]

---

[48] المتوكل طه: الأعمال الشعرية، ديوان "نقوش على جدارية محمود درويش"، مصدر سابق ، ص 146.
[49] زكريا محمد: ضربة شمس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2002، ص 39.

لنلاحظ قول الشاعر "الموت، أيضاً، لا نفع فيه"، وكأن الحياة لا نفع فيها كذلك، هل هي العبثية إذاً ؟! أم هي السوداوية التي لا تضع حدوداً بين الموت وغيره ؟! مهما كان الجواب، فإن مثل هذه القصيدة التي تكتب في أرض يزدحم فيها الموت تستحق السؤال والالتفات.

أما الشاعر **سميح القاسم** فقد انتهى في تساؤلاته الجديدة إلى "كتاب الإدراك"، وهو كتاب نثري رسمت حروفه على طريقة الكتب المقدسة، حاول فيه أن يضع الخلاصات الأخيرة ــ وهو طموح عجيب لشاعر مثله ــ يقول تحت عنوان "إدراك الديانات":

"**اللهم فيك غاية التوحد، ولانهائية التفرّد، ولنا نعمة التعدد، وحكمة التجدد، اللهم سدد ضمائرنا إلى إدراك الديانات، أرشد عقولنا إلى جوهر النبوءات، وعبرة الرسالات .. وليضيء كل امرئٍ مصباحه، وليقرأ ألواحه، وليدرك أن الناظر لا يلغي حقيقة المنظور، وأن اختلاف المصابيح لا ينفي وحدة النور، تداخلت الديانات فليتداخل البشر، ولتتكامل الصور، بتكامل السّور**..".[50]

هذا جزء مما انتهى إليه الشاعر **القاسم** في رؤاه الجديدة واستخلاصاته الأخيرة، وما الشعر الشبقي أو الشهواني الذي انتشر بعد اتفاق أوسلو إلا الوجه الآخر من أسئلة الموت والوجود. والشهوانية تعبير عن الاجتماع والتجمع، وهي زهو، وهي علاقة مع الآخر الغريب، فإذا ربطنا ما قلناه في "المدخل" عن الأوضاع الاجتماعية التي سادت بعد اتفاق أوسلو، فإن القصيدة الفلسطينية الجديدة كانت بحق انعكاساً لما جرى. وكالعادة، فقد شكل الشاعر الأكبر **محمود درويش** ذروة المشهد الشعري، – **درويش** شاعر متجدد، لا يتوقف، جريء وواضح، وصريح، وهو مخلص لرؤيته الشعرية حتى ولو كان ذلك يصدم جمهوره المفترض الذي يتوقع منه أن يتحدث عن أحلامه وآماله وعن خبز أمه وقهوتها – .

أصدر **محمود درويش** ديوانه "سرير الغريبة" العام (1999)، مازجاً الشهوانية بالحكمة بالإرث القديم، الشرقي والغربي، في موضوع الحب باعتباره المفتاح الذي يفتح الأكوان والأجساد والأرواح. يقول في قصيدة "ربما، لأن الشتاء تأخر":

---

[50] سميح القاسم: ديوان "كتاب الإدراك"، مؤسسة الأسوار، عكا، ط 1، 2000، ص 13.

أضمك، بيضاء سمراء، حتى التلاشي

أبعثر ليلك، ثم ألمك كلك ...

لا شيء فيك يزيد وينقص عن

جسدي، أنت أمك وابنتها

تولدين كما تطلبين من الله. [51]

المرأة هنا بيضاء وسمراء، وهي الأم والابنة، وهي الشبيه والمثيل والمساوي والند وقريبة من الله تطلب منه فيلبي. هنا الشبقية معنى أكثر منها صورة. ولكن هذا **درويش**، أما غيره فقد كان أكثر حسية وأكثر مباشرة للتعبير عن تيار عريض له سطوة، ومما يلفت النظر أن شاعرات كثيرات انضممن إلى هذا التيار، هذه الشاعرة **منال النجوم** تكتب في ديوان "وجوه ومرايا":

إني امرأة تعشق

تتأجج مثل النار

دون حدود

مثل فضاء الله المفتوح. [52]

وتقول في موضوع آخر من الديوان:

موهوبة في غابة الجسد

تسلقوا أسوار نهديها

لتلتمع ! [53]

مثل هذا الشعر تحول إلى ما يشبه "الموضة" كتعبير عن الحرية والليبرالية وعنوان الوضع الجديد، حتى أن شاعرة مثل **أنيسة درويش** لم تكتب إلا هذا النوع من الشعر،

---

[51] محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، منشورات رياض الريس، لندن، ط 1، 1999، ص 106.

[52] منال النجوم: ديوان "وجوه ومرايا"، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط 1، 1998، ص 49.

[53] المصدر السابق، ص 77.

وقد أصدرت أكثر من سبعة دواوين تتناول الحب الشبقي بكامل صــوره ومختلفهــا.
تقول الشاعرة في قصيدة "أغار عليك":

أغار عليك من نفسي

فرد النفس عن نفسي

أيا جنون اليوم من أمسي

أنا في الدير لا أقوى على نفسي

مقيدة وحراسي هم نفسي

ومعصيتي هي الشيطان في حسي

وهل رجس يطهرني من الرجس. [54]

قافية السين موفقة جداً لمعنى القصيدة، لأنها تتناول الوسوسة، ولكن بعيداً عن ذلك، فإن مثل هذه القصيدة كان لا يمكن لها أن تنشر في وقت غير الوقت الــذي ندرســه، حيث تغيرت الذائقة وتغير الجمهور واختلف التاريخ.

وقد نشرت الروائية المعروفة **ليانا بدر** ديوان شعر يعتمد قصيدة النثر (في حالــة موافقتنا على مثل هذه التسمية) ينضح بعبق هذا الشعر المختلف، المتمحور حول الحب بأحواله الحسية وغيرها، ونقتطف هذه المقاطع من قصيدة "فلك الزهرة":

أنا كل التواريخ التي تشتهيك

...

عندما لا تكون أنت

هل هناك زمن ؟!

...

البارحة

هوى نيزك

البارحة

---

[54] أنيسة درويش: ديوان "ستر ليل"، مطبعة دار الكاتب، رام الله، 1994، ص 39.

تشهيتك

تشهيت أن تحتويني

أن تفتتني ضلوعك

أن نعود سوياً

إلى درب المجرة. [55]

القصائد لماحة وذكية وصادقة، ولكن الروائية لم تكرر التجربة حتى الآن.

وقد كتبت مثل هذا الشعر كل من: **سمية السوسي**، وريم **حرب**، ورجاء **غانم**، وهو ملمح أساس من أعمال الشعراء الشباب على الإطلاق، وهو أكثر من أن نسميهم جميعاً، هذا الشعر الشهواني الذي صار سمة لفترة تاريخية محددة يدل على اكتناز "الهامش" – كما سمّاه الشاعر **غسان زقطان** – أولاً، ويدل على أن الشاعر ينأى بنفسه أكثر فأكثر في واقع مضطرب ومتغير.

كاتب هذه السطور – وعلى الرغم من انشغاله بالخارج على المستوى الشعري والشخصي – يكتب هذه القصيدة:

أعتليها، على شهوة النار، ثلجاً

فتدور الأمواه والأنواء

أعتليها كما يشاء جنوني

أو كما ترتضي

ويبغي الإناء. [56]

الملاحظ هنا أن هذا الشعر لم يواجه برفض أو احتجاج أو حتى مراجعة نقدية، ولا يمكن القول إنه استقبل، أيضاً، باحتفاء، وقد يعود السبب في ذلك إلى تقلص جمهور

---

[55] ليانة بدر: ديوان "زنابق الضوء"، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1998، ص 19 - 20.

[56] المتوكل طه: الأعمال الشعرية، ديوان "قبور الماء"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2003، ص 314.

الشعر، من جهة، أو انعزال الشعر ذاته، من جهة أخرى، ولكن لا بد من الإشارة إلى أن الواقع ما بعد اتفاق أوسلو حدد انشغالات الناس بعيداً عن الشعر، وكالعادة، فإن الشعر نخبوي، الآن، وفي كل وقت مضى. وبناءً على ما سبق، فإن القصيدة الفلسطينية التي كتبت بعد العام (1993) كانت قصيدة جديدة على مستوى المضامين وعلى مستوى الردود وعلى مستوى التيقظ والانتباه والحساسية. وهي مضامين فرضها الواقع الجديد، وكان على الشاعر الفلسطيني أن يحفر خنادق جديدة، يدافع فيها عن ذاته وعن ثوابته، تحت شعور بأنه أصبح غير ذي تأثير، أو أنه لم يعد ذلك المنتظر، صار أكثر تواضعاً، وأكثر واقعية، وأكثر ذاتية، ولكن صار أكثر حدة، وأكثر توتراً، وأكثر شكاً.

وربما صارت القصيدة الفلسطينية – لخلوها من الشعارات الكبيرة – أكثر تأمّلاً وأكثر قرباً من قائلها وتعبيراً عن واقعها. ولعلي، أحد الشعراء الفلسطينيين، أستطيع أن أشهد بأنه في مرحلة ما يقع كل مبدع في وهم كبير مفاده أن الفن سيغير الدنيا، وأن كتابة قصيدة تشبه ظاهرة طبيعية، ومع الوقت يكتشف أن الفن أحد الروافد الفرعية أو ذات الأهمية الأقل في مجريات الواقع الموضوعي .

سينتبه المبدع إلى أن القوى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والطبيعية تلعب الدور الأقوى في تشكيل الرؤى والاتجاهات، وأن الفن – كل فن – يخلق إرثاً جمالياً وقيمياً موازياً.

ومع الوقت، أيضاً، يتطامن الفنان لأن يلتفت إلى نفسه، وسيعترف بينه وبين نفسه أن الفن هو خياره الشخصي، وأنه مجاله الحيوي وأنه فرديته أولاً، وأنه فضاؤه الذي يطلق فيه حيرته وقلقه وأسئلته.

سينتهي المبدع في النهاية إلى أن يقلل من تأثير الجماعة فيه، وأن يُبهت من دور الآخر، ليصبح الفن أكثر خصوصية وذاتية.

وربما كان لخصوصيتنا نحن الذين واجهنا الاحتلال وآلته الوحشية ذلك الإحساس العارم بأن القصيدة تحمل سلاحها ونظام دفاعاتها، ولكن ذلك تغير، صرنا نعرف أن القصيدة لها عالمها الخاص الذي لا تتجاوزه، ولها قوة تأثير معينة لا تتعداها.

لقد كانت هناك غفوة جميلة وغفلة رائعة، وربما مقدسة، مفادها أن الشعر سـيغير الدنيا، وربما كانت هذه الغفلة ضرورية لنكتب المغامرة والجرأة والعنفـوان، وحتـى نصل الآن إلى مرحلة الوعي والنضج، حيث نكتب قصيدة ذات حرارة أقل، لكنها تدوم أطول، إنني أشكر هذا الوسواس الذي بدأ يدب في رأسي مؤخراً.

الفصل الأول

صورة الآخر في الثقافة العربية
وصورة الآخر في الشعر العربي

صورة الآخر في الثقافة العربية

صورة الآخر في الشعر العربي

- الآخر قبل الإسلام
- الأنا والآخر في صدر الإسلام
- الآخر في العصر الأموي
- الآخر في العصر العباسي
- الآخر في عصر الدويلات
- الآخر في الأندلس
- الآخر في العصر الأيوبي والمملوكي
- الآخر في مطلع القرن السادس عشر
- الآخر .. الآن



الفصل الأول

صورة الآخر في الثقافة العربية والشعر العربي

صورة الآخر في الثقافة العربية

الأنا والآخر مولودان معاً، وهذا ما يقرره علماء الاجتماع وعلماء النفس، فالصورة التي نتخيلها عن أنفسنا لا تتم بمعزل عن صورة الآخر لدينا، كما أن صورة الآخر لدينا هي، بمعنى من المعاني، صورة عن ذواتنا. [1]

والذات أو "الأنا"، في تعريفها الأقل تبسيطاً، هي مجموعة من النشاطات المسؤولة عن تعزيز الذات والدفاع عنها، وهو تعريف قدمه كلٌّ من العالمين الاجتماعيين **جيمس مارك بلدوين وتشارلس كولي** اللذين لم يفرقا بين الذات "self" والأنا "ego"، بل استخدما اللفظ بمعنى واحد، ونعتقد أن تعريفهما هذا جاء بسبب طبيعة عملهما الاجتماعي، فركّزا على "النشاطات" وليس على ما "نتصوره" عن أنفسنا، فالذات أو "الأنا" هي ما نتصوره عن "الأنا" هذه أيضاً، وليس فقط ما يصدر عنها.

وتعريف الذات يتضمن عنصرين مهمين: الأول معرفي والثاني تقييمي، والعنصران كلاهما يتشكلان خلال خبرة الذات مع نفسها وخبرتها مع الآخر، وعلى هذا فـ"الذات نسق تصوري تطوره الكائنات البشرية أفراداً كانت أم جماعات، وتتبناه وتنسبه إلى نفسها، ويتكون هذا النسق التصوري من مجموعة من الخصائص الفيزيائية والنفسية والاجتماعية، ومن عناصر ثقافية كالقيم والأهداف والقدرات التي يعتقد الأفراد أو تعتقد الجماعة أنها تتسم بها، أما صورة الآخر فهي على هذا الأساس عبارة

[1] صورة الذات وصورة الآخر، بحث بقلم الدكتور فتحي أبو العينين، منشور في كتاب ضم أوراق ندوتين خصصتا للموضوع تحت عنوان "صورة الآخر"، تحرير الطاهر لبيب، صدر عن مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999 (ص 811 – 813).

عن مركب من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد ما أو جماعة ما إلى الآخرين الذين هم خارجها".[2]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن صورة الذات وصورة الآخر قابلتان للتغيير والتبديل والتطوير على رغم ما يبدو عليها من سكونية، كما أن الصورة التي نشكّلها لذواتنا وللآخرين يختلط فيها الواقعي والمثالي غالباً، ويتمازج فيها البعد الداخلي (أي رؤيتنا لحقيقة أنفسنا) مع البعد الخارجي (أي ما نريد إظهاره للآخرين من صفات خاصة بنا)، ومن الممكن، أيضاً، أن تتشكل لدينا صورة انتقائية للآخر نرغب بتثبيتها في أذهاننا ونغيّب صورة أخرى عنه.[3]

وقد شكلت العلاقة بالآخر الأساس الأهم في إنتاج صورة للذات، وتحولت إلى موضوع علمي فضلاً عن تحولها إلى موضوع إبداعي.

أما في حالتنا العربية فقد كان الآخر موجوداً دائماً، محرضاً دائماً، ومتخذاً صوراً متعددة بدأت بألوان رمادية وانتهت إلى ألوان رمادية أيضاً، وقد اتخذت العلاقة مع الآخر أشكالاً مختلفة ومتعددة، حيث لم تكن دائماً له الصورة ذاتها والتصور ذاته، بل ارتبطت صورته بتغير الأوضاع الحضارية والتاريخية لـ"الأنا"، بمعنى أن صورة الآخر والعلاقة معه كانت تتأثر سلباً أو إيجاباً، رفضاً أو قبولاً، تسامحاً أو شدة، بتطور "الأنا" التاريخية والحضارية، قوة أو ضعفاً، نصراً أو هزيمة، ونعتقد أن هذا "قانون" نستطيع به أن نحدد شكل العلاقة مع "الآخر" على المستويات جميعاً.[4]

ويقتضي منا وصف العلاقة مع الآخر، في سياق الثقافة العربية، أن نبدأ بالعصر الجاهلي الذي كان "الآخر" فيه هو الأقوى والأعلم والأحكم، وكانت العلاقة معه تتصف بالتبعية والانبهار، ولكن – في اللحظة التي تم تسجيل أول انتصار عليه – تغيرت تلك العلاقة إلى النديّة.

---

[2] المصدر السابق، ص 812.

[3] المصدر السابق، ص 813.

[4] يمكن في هذا الصدد مراجعة كل من د. محمد جابر الأنصاري في كتابه صراع الأضداد، و د. حسن حنفي في كتابه مقدمة في علم الاستغراب الذي نشر في القاهرة العام 1991، وهشام جعيط في كتابه أوروبا والإسلام: صدام الثقافة والحداثة، الذي نشر في بيروت العام 1995. فقد رصد هؤلاء جميعاً فكرة القوة والضعف وعلاقة ذلك بالعلاقة مع الآخر.

وعندما جاء الإسلام وحدد المعاني والتعريفات لـ"أنا" الفردية والجمعية المسلمة و"الآخر" الكافر والذميّ، منح الذات العربية معنى مختلفاً ظل يمتلك التأثير القوي والهائل حتى لحظتنا هذه، إذ تخلّقت "أنا" قوية وعريضة وغنية، تعتقد أنها تحمل مضموناً إنسانياً وعقدياً قادراً على الجدل والمحاورة والإقناع، ومنذ تلك اللحظة صار الإسلام المرجع الأول في تحديد معنى "الأنا" ومعنى "الآخر". ولكن تحديد "الآخر" بالكافر اختفى منذ زمن بعيد، حيث اكتسب هذا المفهوم "ظلالاً بنية" – بتعبير **تودوروف** – منذ اللحظة التي انفتحت بها الثقافة العربية الإسلامية على "الآخر" العدو، والآخر الداخلي، والآخر الثقافي.

ما واجهته الثقافة العربية الإسلامية بعلاقتها مع هذا "الآخر" تلخص في الآخر الداخلي أو الآخر القريب، الذي يعمل ضمن فضاء تلك الثقافة، لكنه يعمل من أجل تثبيت صوته الخاص أو رؤيته الخاصة، فكانت المعتزلة وكانت الشيعة وكان الآخرون جميعاً.

جميعهم يتميزون بالأصالة والجهد والبحث والرغبة العميقة في تأسيس هامش ضمن تيار الثقافة العريض. هذا الآخر الداخلي كان أحد العوامل التي جعلت من الثقافة العربية الإسلامية ثقافة تحقق التعددية والرؤى والاجتهادات باعتبارها جهداً دينياً يُثاب عليه، وربما كان ذلك من أهم مزايا هذه الثقافة. وفي المقابل، فإن هذا الآخر الداخلي كان، أيضاً، أحد أهم عوامل ضعف البنية السياسية والحضارية لتلك الثقافة، إذ عمل هذا الآخر الداخلي على تصدع الإطار وتخريبه – وربما تغريبه – في بعض الأحيان، فالآخر الداخلي لم يلعب في بعض الأحيان في مساحات الفكر، إنّما لعب في ساحات الحرب، أيضاً.

وما كان لهذا "الآخر الداخلي" أن يكون أو أن يوجد لولا ذلك التسامح والقبول بالرأي الآخر في زمن القوة، إذ ما إن مال ميزان القوة هذا إلى هاوية الضعف حتى رأينا كيف تكمم الأفواه وتقطع الرقاب وتسجن العقول.[5]

[5] يعد عهد الخليفة المتوكل نقطة تحول في الحياة الثقافية العربية الإسلامية، حيث أوقف هذا الخليفة ذلك الحراك الثقافي بقوة السيف نتيجة للاختلالات الاجتماعية الجارية في أطراف الدولة فضلاً عن قلبها، وقد عمد هذا الخليفة إلى قتل البعض وسجن البعض الآخر، مانعاً بذلك التيار المعتزلي والفلسفي والجدلي.

وفي زمن الضعف – زمن الدويلات والتفتت الاجتماعي والفكري والديني والسياسي – يحتل الآخر مساحات واسعة من الحضور والتعبير، ومن محاولة فرض مقولته السياسية والثقافية، فَتُطَعَّمُ هذه الثقافة بالمختلف والغريب والمستحدث والمبالغ فيه والمسكوت عنه، كالجهر بالألوهية أو ادعائها، وكالقول بالتناسخ وتحقير جنس العرب، وتبخيس الإسلام، والالتفاف على نصوصه أو قراءتها بطريقة تخدم أغراض "الآخر" البعيدة. [6]

وفي زمن الضعف، يكشف "الآخر" الداخلي والعرقي والديني عن نفسه، ويعرض مقولته المعززة بالسيف والكثرة، وتفقد "الأنا" مقومات الردّ المفحم والمسكت، ويبدو أن "الأنا" الضعيفة تغري بالهجوم عليها، أو تدعو إلى الانشقاق عنها، إن "الآخر" المنشق عنها أو الذي يتخلق أمامها هو مجموع ضعفها أو مساوئها أو جانبها المظلم.

ولكن، على الرغم من كل هذا، تجب الإشارة إلى الذات العربية الإسلامية في أبهى صورها، حيث قامت بتنميط صورة الآخر العرقي والديني أيضاً، فقد تعاملت هذه الذات مع غيرها بطريقة جامدة وثابتة، إذ لم تظهر هذه الذات رغبة في التعرف على غيرها، من منطلق أن الإسلام فيه الكفاية وليس هناك أفضل منه، وأن لا شيء يتعلم من الأمم الأخرى، ونلمس هذا التنميط في ما كتبه **الجاحظ** عن الأمم الأخرى، وما كتبه، أيضاً، **أبو حيان التوحيدي**، وفيما كتبه الرحّالة العرب، أيضاً، خصوصاً **ابن بطوطة** و**ابن فضلان** و**الإدريسي** و**ابن خلكان** وحتى **القزويني** في عجائبه وغرائبه، إذ إن هؤلاء جميعاً رأوا الصيني صاحب صنعة، والهندي صاحب مخاريق، والإغريقي صاحب حكمة، والسوداني صاحب شهوة ... إلخ ... إلخ، فيما رأوا العربي صاحب بيان ووفاء. [7]

---

[6] الجهر بالألوهية كان من الردود الصارخة والعنيفة للرد على العرب المسلمين، ومن العجب أن كثيراً من الثورات التي قامت ضد العباسيين قادها أناس ادعوا الألوهية كالمقنع الكندي وبابك الخرمي وأبو سليمان الجنابي والحسن بن الصباح زعيم الحشاشين، أما الحركة الشعوبية فقد حقرت العرب كمدخل إلى تحقير الإسلام، أما إساءة استخدام النصوص الدينية وتطبيقها بطريقة مخالفة فقد كان ملمحاً أساسياً من الدعاوى الفقهية والسياسية للعديد من الحركات أهمها الدولة العبيدية شمال المغرب ثم في مصر .

[7] الأنا والآخر في الثقافة العربية، مقال للطاهر لبيب في المصدر السابق الذي تمت الإشارة إليه في (1).

أما الذين حاولوا قراءة "الأنا" من خلال النظر إلى "الآخر"، مثل **ابن خلدون** في مقدمته، و**ابن جبير** في رحلاته (وهو ما فعله **رفاعة الطهطاوي** في رحلته إلى باريس في العصور الحديثة) فقد واجهوا "الذات" من خلال النظر إلى الجانب المضيء من "الآخر"، الأمر الذي دفعهم إلى الحيرة والتساؤل عما يجري لهذه "الذات" من انحدار وبؤس، وهي حيرة دفعت بعضهم إلى تفضيل "الآخر" على "الآنا" في بعض الحالات – وهو ما فعله **ابن جبير** صراحة في ما كتب عن مشاهداته في حواضر الفرنجة المحتلين – .[8]

حيرة هؤلاء وتساؤلاتهم نجدها، أيضاً، فيما كتبه فلاسفة المسلمين الذين حاولوا التوفيق بين "الأنا" و"الآخر" على مستوى الاستخلاصات العقلية الكبرى، فما فعله **الفارابي والكندي** و**ابن رشد** من محاولة للتوفيق بين "النقل" أو الشرع و"العقل" أو الجهد الإنساني في الوصول إلى الحكمة، دفعهم إلى مواجهة ما تقوله "الأنا" وما يقوله "الآخر"، وهو أمر كلفهم الكثير على المستوى الفكري والشخصي. كانت قراءة هؤلاء لـ"الآخر" الحكيم والمتأمل ترجمة عملية لقراءة "الأنا" أيضاً، كانت محاولة لفحص "الأنا" وقدرتها على الجدل والرد والاستيعاب، ولهذا، عندما قام **الغزالي** بكتابة "إحياء علوم الدين" اعتبر ذلك الرد المفحم على وجود "الآخر" في ثقافتنا حتى أيامنا هذه في أحوال معينة، وهو عمل يشابه عمل **أبي موسى الأشعري** قبل ذلك بمئة وخمسين سنة في الرد على المعتزلة الذين حاولوا، أيضاً، جر "الآخر" إلى منطقة "الأنا" لمناقشته والرد عليه مستعملين أدواته وأساليبه ومنطقة نفوذه. [9]

وفي مرحلة الضعف يحضر "الآخر" العدو بكل ثقله المادي والمعنوي، وعندما يحضر بهذا الشكل، فلا داعي للنقاش والجدل، بل هي الحرب، وعندها تغيب الألوان ويطغى الأبيض والأسود فقط، وقد تكون الحرب هي أوضح فترات تحديد من هو "الآخر" ومن هي "الأنا"، وبهذا يقل الجدل الفكري. أما في حالة السلم، فإن هذا الآخر

---

[8] يكتب ابن جبير في رحلته متسائلاً عن سبب النظافة والترتيب والتعامل الحسن في حواضر الفرنجة على ما هم فيه من كفر، وفي المقابل سبب القذارة والتعامل السيئ في حواضر المسلمين على ما هم فيه من إسلام.

[9] اعتبر أبو موسى الأشعري في رده على المعتزلة والغزالي في رده على الفلاسفة إجابة شافية وقوية على رؤية "الآخر" وتشككه.

يتسلل من جديد بأشكال وألوان جديدة، ويعود التساؤل "الأبدي" عن ماهية هذين القطبين (كان المثقفون العرب القدامى يسرعون إلى توضيح انتماءاتهم، إلى أن ظهر **أبو العلاء المعري** الذي بدأ يتساءل عن ماهيته، وهو ما سنراه يثمر في عصرنا أسئلة صارت معتادة مثل: من أنا ؟! وهو سؤال برع فيه **محمود درويش** مؤخراً).

وعندما سجلت الثقافة العربية الإسلامية انتصارها على "الآخر" العدو في حروب الفرنجة، تكتفي هذه الثقافة بذاتها، تشعر بانتصارها، وأنها كانت من القوة بحيث تستطيع الرد والمواجهة، فدخلت مرحلة التكريس والتكلس والاجترار والعيش على الأمجاد، فيما كان الآخر يستعد ويفحص ذاته ويراجع حساباته. كان النصر الذي سجل في القرنين الثاني عشر والثالث عشر مدعاة للتأمل، ولكن ثقافتنا بعد ذلك التاريخ دخلت مرحلة عبادة ذاتها ورفض "الآخر" رفضاً باتاً وقاطعاً، ولهذا ما إن عاد "الآخر" مرة أخرى إلى المنطقة في مطلع ما عرف بعصور النهضة حتى انبهرت "الأنا" به انبهاراً عظيماً، عبر عنه الجبرتي في تاريخه تعبيراً بديعاً لا يخلو من طرافة.[10]

عاد "الآخر" منتصراً، قوياً، ومسيطراً وعالماً، عاد يحمل علماً جديداً وطريقة بحث ومنهج بالإضافة إلى حملة السلاح، أيضاً، وهكذا فرض معادلته من طرفيها، فكان من الصعب على المثقف العربي أن يحدد موقفاً نهائياً من هذا "الآخر". فمن جهة ، قدم له نتائج عملية وعلمية باهرة لا يمكن تجاهلها، كما قدم له منهجاً للبحث يرى فيه "أناه"، أيضاً.

كان هذا المنهج العلمي – الجديد والقائم على جمع التفاصيل، والتأليف بينها، لإثبات صحة الفرضية أو نفيها، ومن ثم إعادة فحصها من منطلق الشك بها – منهجاً جديداً لرؤية "الأنا" من زاوية أخرى. وهكذا تقع الثقافة العربية الإسلامية في إشكالية جديدة قديمة، فهي تواجه مقولة "الآخر" وتحديد آلته في أقصى حالات الضعف والخور. وبدلاً من أن يتحول "الآخر" إلى مجرد محتل عدو، تحول "الآخر" إلى عدد من "الآخرين" الذين يمكن التعامل معهم والأخذ منهم والتعاون معهم،[11] وتحول هؤلاء

---

[10] عندما يصف الجبرتي الميكروسكوب مثلاً نلحظ الفارق الزمني والحضاري بين عالمين مختلفين تماماً.

[11] المثقفون العرب الأوائل الذين درسوا في الغرب عملوا في دوائرهم ومؤسساتهم وبعضهم حمل جوازات سفر تلك الدول، وفي الفصل القادم هناك ذكر لبعضهم.

"الآخرون" إلى المثال والنموذج والذروة الأخيرة في تطوّر البشرية. واكتشف المثقف العربي الإسلامي أن عليه أن يقفز قفزة حضارية هائلة لم يكن مستعداً لها ولا مهيئاً لتبعاتها، وكان عليه أن يتجاوز عشرات العقود من السنين ليتماشى مع ما وصل إليه "الآخر"، ومن هنا كانت ما تعرف بالصدمات والفجوات والفروق الثقافية، وما عرف بالتيارات الجديدة والمحافظة والمتطرفة في ردودها على هذا الآخر، وكانت هذه "الثورة" في التعامل مع تراث "الأنا" كله، بحيث تم تحليله ونقده والحفر فيه، وتمت إعادة النظر إلى "الأنا" من خلال "الآخر" ومناهج بحثه واستخلاصاته، وصار التعرف على "الأنا" من دون المرور بـ"الآخر" مجرد جهل وعدم معرفة، وصارت "الأنا" موضوعاً بدلاً من أن تكون "ذاتاً"[12]، وكان أن وقع بعضهم في التغريب والغربة ومن ثم الرفض أو البحث عن بنى فكرية أخرى هي نتاج "الآخر"، أيضاً، وصار معتاداً أن يكون المثقف ماركسياً ووجودياً واشتراكياً – وهي كلها من نتاج الآخر أيضاً –.[13]

كان حضور "الآخر" بهذا الشكل العنيف والجديد والصاعق – في مرحلة ضعف عجيبة – من أقسى وأصعب لحظات المواجهة مع "الآخر"، إذا لم يكن مثل هذا الوضع من قبل أبداً. ذلك أن هذا "الآخر" لم يأت فقط بمقولته الفكرية بل جاء بمقولته "السيميوطيقية" بلغة **تودوروف**، أيضاً، إذ تغير شكل المدينة وشكل الأسرة وأنماط السلوك وحتى عادات الأكل، أيضاً.

وما زلنا نشهد ذروة هذا الحضور حتى هذه اللحظة، "فالآخر" اليوم يفرض مقولته "بإرادة دولية"، بمعنى أنه يفرض وصايته الكبرى على مضمون الثقافة العربية الإسلامية وشكلها، من خلال مشاريع ومبادرات يبررها القرار والدبابة والصاروخ، وهو يقوم بتجريم كل من يرغب بالبحث أو النظر في "أناه" بطريقة تختلف عن أسلوب "الآخر" ومنهجه. والآن، يفرض "الآخر" معرفته ولا يكتفي بذلك، بل يفرض منهج معرفته، أيضاً، ولا يكتفي بذلك، أيضاً، بل يضع النتائج باعتبار أن "الآخر" هو مركز

---

[12] خير مثال على ذلك سلامة موسى وإسماعيل مظهر.

[13] إلى ذلك، فقد تغير مفهوم "الآخر" العدو أو النقيض، ليصبح "آخر داخلياً" كالآخر الجنسي (كما في الجندر) والآخر الإثني ... إلخ.

الكون، وأن مسار حضارته هو مسار الحضارات جميعاً، وأن نهايات تطـوره هـي نهايات العالم، وهو بهذا يلغي مسارات الآخرين ونهاياتهم، أيضاً.[14]

الثقافة العربية الإسلامية تواجه تحديات لم تكن من قبل، أهمها تذويب خصوصيتها وإشغالها بمسائل هامشية، ومحاولة قراءتها بطريقة تخدم الآخر لعقود قادمة، وتحويل شعوب هذه المنطقة إلى "شعوب تحب الديمقراطية وترفض الإرهاب".[15]

---

[14] ولهذا، فإن د. حسن حنفي وفي محاولة جريئة وجديدة أراد أن يجعل من "الآخر" موضوعاً لا ذاتاً، وأن يدرس الغرب من خلال ما سماه "علم الاستغراب" للتحديق فيه ومعرفته واستيعابه بطريقة لا منبهرة ولا متقزمة، ولتبيان جهله وغرضه وهدفه في الاقتراب من "الأنا" العربية والإسلامية.

[15] مشاريع التحديث والتطوير والإصلاح التي يرفعها "الآخر" الغربي لهذه المنطقة تترافق أيضاً مع شيوع تيارات فكرية "ما بعد حداثية" – وكأننا تجاوزنا مرحلة الحداثة – مثل: (وهنا نقتبس من مقال للدكتور حسن حنفي) حيث يقول:" مفهوم التفكيك كخطوة أبعد من التحليل، تفكيك كل شيء بما فيه العقل، أو اللوجوس الذي جعله القدماء أحد تجليات الألوهية وأشكالها، أصبح الشيطان الذي يجب التخلص منه نسيج العنكبوت الذي يجب تقطيعه حتى لا يبقى منه شيء ولا العنكبوت نفسه كما يقول جاك دريدا، وحضارات الهامش تحاول التجميع والتركيب خوفاً من التشتت والتشرذم والضياع باسم الملل والنحل، وأخيراً يتم تصدير صراع الحضارات للنطق بما كان مسكوتاً عنه سلفاً ولتحويل العالم إلى دوائر حضارية متجاورة ومتصارعة على مستوى الثقافات لإخفاء الصراع حول المصالح والثروات ...") من مقال بعنوان الثقافة العربية بين العولمة والخصوصية منشور في مصدر مشار إليه سابقاً.

يقول **تزفيتان تودوروف** في كتابة الرائع "فتح أمريكا" في محاولته لفهم الآخر من وجهة نظر غربية: "الآخر يتعين اكتشافه، والأمر يستحق الدهشة، لأن الإنسان ليس وحده البتة، ولن يكون ما هو عليه دون بعده الاجتماعي، على أن هذا جيد بالمثل: بالنسبة للطفل الوليد، فإن عالمه هو العالم، والنمو هو مران على الخارجية والاجتماعية، ويمكننا القول بشيء من الفظاظة إن الحياة الإنسانية محصورة بين هذين القطبين، ذلك الذي تغزو فيه "الأنا" العالم، وذلك الذي ينتهي العالم فيه باستيعاب "الأنا" على هيئة جثة أو رماد".

وحيث إن اكتشاف الآخر يعرف بدرجات عديدة من الآخر، بوصفه موضوعاً مختلطاً بالعالم المحيط، إلى الآخر بوصفه ذاتاً مساوية لـ"الأنا"، لكنها مختلفة عنه، مع ما لا نهاية له من بنيّة الظلال، فمن الممكن تماماً أن يقضي المرء عمره دون أن ينجز أبداً الاكتشاف الكامل لـ"الآخر" (على افتراض إمكانية حدوثه)، وعلى كل منا أن يعاوده بدوره، ذلك أن الخبرات السابقة لا تعفينا من ذلك، إلا أن بوسعها أن تطلعنا على آثار سوء الإدراك".[1]

تودوروف الذي انشغل في هذا الكتاب بتحليل الخطاب الاستعماري الفوقي والاستعلائي للغزاة الإسبان الذين استعمروا المكسيك ودول أمريكا اللاتينية حاول أن يرى "الآخر" من منطلق القوة والضعف، بمعنى أن القوي قادر على التكيف والاستيعاب ومن ثم فرض مقولته "السيميوطيقية" بشكل يكاد يكون شاملاً، فيما يضطر الضعيف إلى الاستسلام والتخلي عن مقولاته في معظمها. بكلمات أخرى، فإن القوي هو "آخر" مختلف عن "الآخر" الضعيف، بحيث يستطيع القوي أن يطوع رواية الضعيف لصالحه ليختبر فيها رفعة مقولته هو وصحتها، ويبدو أن المؤلف اعتقد أن

---

[1] تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا، مسألة الأخر، سينا للنشر، ترجمة بشير السباعي، القاهرة، 1992، ص 214.

هذا المبدأ يصلح لكل مراحل التاريخ، ومن هنا جاءت نغمة التشاؤم التي شابت استخلاصات **تودوروف** في نهاية كتابه هذا.

وقد بدأت بالإشارة إلى كتاب **تودوروف** مدخلاً للكلام عن الآخر في الثقافة العربية الإسلامية، باعتبارها ثقافة عريضة وعريقة، تلاقت وتلاقحت فيها ثقافات عدة وسمحت بتعددية كبيرة وتسامحت مع أصوات كثيرة، وتوزع فيها مفهوم الآخر في "ظلال بنية" (المثير للفضول) تثير الدهشة، بمعنى أن الفاتحين العرب المسلمين ومثقفيهم لم يكونوا إسباناً في المكسيك أو أمريكا اللاتينية، إذ لم يطلب هؤلاء الفاتحون من أهل البلاد ما طلبه الغزاة الإسبان من الأزتيك أو شعب المايا، ولم يفرض الإسلام فرضاً ولم تشكل محاكم التفتيش ولم يتم تغيير الخريطة الديموغرافية للبلاد المفتوحة على عكس كل الغزاة في التاريخ.[2] والأهم من هذا كله أن المثقف العربي المسلم لم يسلب "الآخر" صوته ولا روايته في معظم الحالات، بل كان هناك ما يسمى بلغة **تودوروف** نفسه "معايشة الاختلاف مع المساواة"[3]، وسنثبت ذلك فيما سيأتي.

قبل كل شيء، لا بد من الإشارة هنا أولاً إلى أن من الواجب تحديد الآخر الذي نتكلم عنه هنا، إذ إن الآخر في الثقافة العربية الإسلامية تعدد واختلف وتسمى بأسماء متقاربة في بعض الأحيان ومتباعدة في أحيان كثيرة، فاصطلاح الآخر من المصطلحات الفضفاضة التي تحتاج إلى تحديد وإلى اتفاق مفهومي واضح، إذ يتشظى هذا المصطلح ليحمل دلالات تتشابك في علاقتها بالذات، فالآخر قد يكون آخراً في العرق أو الدين أو اللغة أو السياسة أو الحضارة، وقد تتشطر الذات إلى "أنا" "ونحن"، وتصير الـ"نحن" آخر كما في حالة الذين يشعرون بالاغتراب أو اللاانتماء أو تنعدم "الأنا" في الـ"نحن" لتكونا معاً ذاتاً واحدة في مواجهة الآخر، كما قد يتعدد الآخر ويختلف باختلاف الفضاء الزماني والمكاني الذي يوجد فيه، وباختلاف حالات الذات وموقفها منه.[4]

---

(2) د.حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام، الجزء الثاني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1967، ص 325.

(3) تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا، مصدر سبقت الإشارة إليه، ص 255.

(4) الآخر وأثره في شعر الأعشى الكبير، مقالة بقلم الدكتور إحسان الديك، منشورة في مجلة مجمع اللغة العربية الفلسطيني، مجلة محكمة،عدد3، أيلول 2003، ص9.

ولأن الحالة كذلك، ولأن الثقافة العربية الإسلامية نظرت إلى الآخر بشكل دقيق وحيوي وإيجابي، فإننا لن نذهب إلى اعتبار الآخر أعجمياً، أي العربي مقابل الأعجمي (وهي القضية التي بلغت ذروتها في العصر العباسي)، ذلك أن هذه الثقافة حددت منذ البداية أن لا فضل لعربي على أعجمي ولا لعجمي على عربي إلا بالتقوى[5]، وبهذا فقد ألغت "الآخر" العرقي تماماً، أما لماذا انفجرت هذه القضية فيما بعد بشكل هدد الوحدة السياسية والدينية، فإن ذلك يعود لأسباب سنذكرها، مادام لذكرها أهمية، في بحثنا هذا.

إذاً، فإن الثقافة العربية الإسلامية حددت منذ البداية أن الآخر بالنسبة لها هو غير المسلم، وذلك لوضوح النص الديني بهذا الشأن، وهناك من الشواهد ما لا يحصى توضح الفرق وتضع الحد بين المسلم وغير المسلم، وعليه فقد رسم الإسلام دائرتين واضحتين كل الوضوح، إحداهما للمسلمين والأخرى للكفار، وبين هذين القطبين المتباعدين كانت هناك ظلالٌ لأهل الكتاب والمنافقين، إلا أن الإسلام يعطي غير المسلمين في المجتمع الإسلامي من الحقوق والواجبات مثل ما للمسلمين من دون فرق، إلا في خصوصيات كل فريق، بل أكثر من ذلك سنجد أن لغير المسلمين من الامتيازات ما يزيد على المسلمين في كثير من الأحيان.[6]

هذا الجذر الكبير والمصدر الأساس للتفريق بين "الأنا" الجمعية والفردية وبين "الآخر" الفردي والجمعي شكل طوال كل هذه القرون خطاً فاصلاً بين "الأنا" و"الآخر".

إن فهم الثقافة العربية الإسلامية من حيث علاقتها بالآخر لا يمكن إطلاقاً فصله عن النص الإسلامي الواضح بهذا الشأن، حيث حدد هذا النص من هي "الأنا" ومن هو الآخر، في سورة "الكافرون" نقرأ قوله تعالى: "قل يا أيها الكافرون، لا أعبد ما تعبدون،

---

(5) حديث نبوي شهير ذكره الأئمة الستة في أسانيدهم وكذلك النووي في رياض الصالحين والألباني في تحقيقاته.

(6) نظرية التسامح في التعامل مع غير المسلمين في المجتمع الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، ناصر عبد الله عودة عبد الجواد، مقدمة للجامعة الأمريكية المفتوحة، كلية الدراسات الإسلامية والعربية بإشراف الدكتور أمير عبد العزيز، 2003. يذكر أن صاحب الأطروحة هو معتقل في سجون الاحتلال منذ ما يزيد على عشر سنوات.

ولا أنتم عابدون ما أعبد، ولا أنا عابدٌ ما عبدتم، ولا أنتم عابدون ما أعبد، لكم دينكم ولي دين".

صدق الله العظيم. (سورة الكافرون)

في هذه السورة الكريمة هناك مواجهة واضحة وصريحة وحادة ونهائية بين "الأنا" المسلمة و"الآخر" الكافر، وقد جاءت لتعبر عن أقصى حدود البعد وعدم الالتقاء بين "الأنا" المسلمة المفردة والصوت الواحد مقابل "الآخرون" الكفار كلهم، وتدل صيغة أعبد وعابد على مضارعة الانفصال واستمراريته، أيضاً.

ولكن ذلك لا ينفي، أيضاً، أن الإسلام تعامل مع "الآخر" المطلق تعاملاً إنسانياً شاملاً سنتطرق إليه فيما بعد في هذا الفصل، وقبل ذلك لنتتبع مفهوم الآخر في الثقافة العربية منذ البداية، وخصوصاً في الشعر العربي.

"الآخر" قبل الإسلام

اتصل العرب بغيرهم من الأمم قبل الإسلام، فقد كانت لهم علاقات مع الفرس والروم والأحباش والأنباط، من خلال التجارة والسياسة والثقافة، وكان العرب يذهبون إلى تلك البلاد يبيعون ويبتاعون ويبرمون العهود ويصنعون الإيلاف[7]، وحين كان يفد رؤساؤهم وشعراؤهم وخطباؤهم إلى ملوك المناذرة والغساسنة أو ملوك الفرس والروم والحبشة[8]، فيما كان يفد بعض العرب يطلب علماً أو ثقافة أو عملاً، مثل **الحارث بن كلدة الثقفي** الذي رحل إلى أرض فارس وأخذ الطب من أهل جند نيسابور[9]، وابنه **النضر** الذي سافر إلى البلاد كأبيه واطّلع على علوم الفلسفة وأجزاء الحكمة وتعلم أحاديث ملوك الفرس وأحاديث **رستم واسفنديار**[10]، كما كان أبناء الأمم المجاورة يفدون إلى الجزيرة العربية في حالة الحرب، حينما دخلت الجيوش الفارسية شرق الجزيرة واليمن، وحاول الروم الوصول إلى بني المدان بنجران، واحتل الأحباش

---

(7) أبو علي القالي: الامالي والنوادر، دار الكتاب العربي، بيروت ص 199-200.

(8) بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب: تحقيق محمود شكري الألوسي، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت 1314هـ حيث وردت المنافرة الشهيرة بين كسرى ورؤساء القبائل العربية بحضور النعمان بن المنذر، ص 102.

(9) أحمد أمين: فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت 1979 ص 133.

(10) ابن هشام: السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، دار الكنوز الأدبية، ص 56.

اليمن ووصلوا إلى مكة، وفي حالة السلم، حين كان هؤلاء يوافون الأسواق ببضائعهم، فكان الفرس يوافون سوق المشقر بالبحرين، وكان يجتمع في دبا تجار الهند والسند والصين وأهل المشرق والمغرب، أو يعبرون بقوافلهم طرق التجارة في الجزيرة فيعقدون المواثيق والعهود ويدفعون الميرة للقبائل، أو يقيمون في الجزيرة، فرادى من خلال تجارة الرقيق، وجاليات استوطنت، فعملت في الزراعة أو الصناعة ودور اللهو، وكانت هذه الجاليات مختلفة الأجناس والأديان، فمنها الفارسي والرومي والهندي والحبشي[11].

وقد كان **الأعشى**، صناجة العرب، كما أطلق عليه كلٌ من **ابن قتيبة** و**ابن رشيق** "لأنه أول من ذكر الصنج في شعره"[12]، خير شاعر جاهلي عبّر عن تلك العلاقة المبكرة بين "الأنا العربية" و"الآخر"، حيث تعامل هذا الشاعر، الذي عكست حياته الشخصية تلك العلاقة بأوضح أشكالها، مع الآخر حسب مواقعه ودوافعه ومصالحه دون أفكار مسبقة أو عداوات أبدية، فحاجة هذا الشاعر إلى المال أولاً، وللاضطراب السياسي الذي كان يلم بالمنطقة العربية في حينه، دفعته إلى أن يفرق بين هذا "الآخر" تفريقاً مصلحياً ليس إلا، فقد تعددت صور هذا الآخر في شعر **الأعشى** بتعدد الأجناس والأقوام التي كان على تماس بها، فهناك الآخر الفارسي والرومي والنبطي والحبشي والهندي، وبتعدد الديانات، حيث هناك اليهودي والنصراني والمجوسي والوثني[13].

أما الآخر العرقي فقد مدح **الأعشى** الفرس كما في قوله:

فما أنت إن دامت عليك بخالدٍ   كما لم يخلّد قبل ساسان مورَقُ
وكسرى شهنشاهُ الذي سار ملكهُ   له ما اشتهى راحٌ عتيقٌ وزنبقُ[14]

---

(11) د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، 1970 ، ص 56.
(12) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق احمد محمد شاكر، ط3، دار التراث العربي، القاهرة،1977، ص 94.
(13) انظر دراسة د. إحسان الديك حول الآخر وأثره في شعر الأعشى المنشورة في مجلة مجمع اللغة العربية، مجلة محكمة، ع3، أيلول 2003 ، ص9 وما بعدها، وهي دراسة مهمة توضح فكرة الآخر القومي والآخر الديني في شعر الأعشى وأثر هذه النظرة في رؤيته للواقع .
(14) ابن رشيق: العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4 ، دار الجيل ،1972، ص 89.

ولكنه عاد إلى هجاء الفرس بعد أن اضطرت قبيلة بكر إلى حرب كسرى في وقعة ذي قار المعروفة:

من مبلغ كسرى إذا ما جاءه — عني مآلك مُخْمِشات شردا
آليت لا نعطيه من أبنائنا — رهناً فيفسدهم كما قد أفسدا
حتى يفيدك من بنيه رهينة — نعشٌ ويرهنُك السماك الفرقدا
لنقاتلنكم على ما خيلت — ولنجعلن لمن بغى وتمردا
ما بين عانة والفرات كأنما — حش الغواةُ بها حريقاً موقدا[15]

وقد انتصرت العرب على الفرس في تلك الموقعة، الأمر الذي كان بمثابة المفاجأة الصاعقة للجميع، ما دفع **الأعشى** إلى الحديث عن "الأنا" الجمعية مقابل "الآخر" العرقي، فيقول:

وجندُ كسرى غداة الحنو صبحهم — منا كتائب تزجي الموت فانصرفوا
جحاجحٌ وبنو ملك غطارفةٌ — من الأعاجم في آذانها النطفُ
إذا أمالوا إلى النشاب أيديهم — ملنا ببيض فظل الهام يُختطفُ
وخيل بكر فما تنفك تطحنهم — حتى تولوا وكاد اليوم ينتصفُ[16]

وينتبه **الأعشى** هنا إلى فكرة "الأنا الجمعية" فيتمنى أن تكون العرب كلها تشارك قبيلة بكر هذا الشرف في النصر على "الآخر" العرقي، فيقول في القصيدة ذاتها:

لو أنَّ (كل معد) كان شاركنا — في يوم ذي قار ما أخطاهم الشرفُ

لنلاحظ (كل معد) هذه، وحول هذه النقطة بالذات يقول د. **إحسان الديك**: ولا أغلو القول إن قلت إن يوم ذي قار ويوم الصفقة ويوم دير الجماجم كانت بداية ظهور الذات العربية التي ترفعت بالقبيلة عن حدودها الضيقة وجعلت العرب يشعرون ليس فقط

---

(15) *المصدر السابق، ص 91.*
(16) المصدر السابق، ص 97.

بأنهم أنداد للفرس وغيرهم من الأمم، وإنما دفعت **الأعشى** إلى السخرية بتاج كسرى وصولجانه[17]، وبينما كان الآخر الفارسي حاضراً في شعر **الأعشى** لكثرة اختلاطه بأوساطهم أو ممثليهم، كان حضور الآخر الرومي قليلاً ولم يشر إلا لعمرانهم المهول أو لهزائمهم أمام الفرس، فيما أشار الشاعر بشيء من الاستعلاء إلى كلّ من الأنباط (لامتهانهم الزراعة) ولشعوب أخرى مختلفة بإشارات قليلة لا يفهم منها مواقف محددة.

أما الآخر الديني فقد تعامل معه **الأعشى** بكثير من التسامح والفهم وعدم الرفض، فالعرب الوثنيون تصالحوا مع الأديان التي كانت تنتشر في بلادهم وعاملوها بكثير من الاحترام والاعتراف، وقد عبر **الأعشى** عن ذلك على رغم وثنيته المعروفة بكثير من التسامح، إما تعبيراً عن قبول الآخر الديني أو لأن امتهانه المديح يفرض عليه مثل هذا التسامح، يقول الشاعر:

وكعبة نجران حتم عليك ... حتى تناخي بأبوابها

نزور يزيد وعبد المسيح ... وقيساً هم خير أربابها

إذا الحبرات تلوت بهم ... وجروا أسافل هُدّابها

لهم مشرباتٌ لها بهجة ... تروق العيون بتعجابها[18]

ويبدو أن **الأعشى** أدرك أن اللامبالاة الدينية مقوم مهم من مقومات التعامل مع الآخر والاحتكاك به، وأنها لا تكلفه ثمناً مادياً أو معنوياً، ولهذا لم يختلف مع الآخر الديني، ما يدل على تسامحه وعدم تعصبه، وذلك حسب ما يصل إليه الدكتور **إحسان الديك**.

وعلى العكس من ذلك كان **امرؤ القيس** الذي طلب النصرة من **قيصر** الروم، ذلك أن الفرس وقفوا مع منْ قتل والده، ولهذا نرى **امرأ القيس** يوسط **الحارث بن أبي شمر الغساني** ليوصله إلى القيصر، وعندما يصل الشاعر إلى القيصر، يمدحه ويسمعه

---

[17] دراسة د. إحسان الديك في المصدر المشار إليه فيما سبق، ص 13.

[18] العمدة، مصدر سبقت الإشارة إليه، ص 87.

حاجته، فيستجيب هذا له، ولكن أحداً من بني أسد (أعداء الشاعر) يشي به لدى **قيصر** الروم، فيصدق هذا الوشاية، فيُلبس الشاعر حلّة مسمومة تقتلــه فيمــا بعــد! ويعلــق **جورجي زيدان** على هذا الحكاية بالقول: "ولا نعرف سماً يفعل هــذا الفعــل، ويــذكر **جورجي** زيدان أنه ورد في كتاب شعراء النصرانية بعد ذكر مــوت **امــرئ القــيس** بالجدري ما نصه: "وذكر في كتاب قديم مخطوط أن ملك قسطنطينية لما بلغــة وفــاة **امرئ القيس** أمر بأن ينحت له تمثال وينصب على ضريحه، ففعلوا، وكــان تمثــال **امرئ القيس** هناك إلى أيام **المأمون**، وقد شاهده هذا الخليفة عند مروره هنــاك لمــا دخل بلاد الروم ليغزو الصائفة."[19]

يقول **امرؤ القيس** مهدداً بني أسد ومفتخراً بنفسه:

عليها فتــى لــم تحمــل الأرض مثلــه ... أبــرَّ بميثــاق وأوفــى وأصــبرا

هو المنــزل الآلاف مــن جــوّ نــاعطٍ ... بني أسد، حزنــاً مــن الأرض أوعــرا

ولو شاء كان الغزو مــن أرض حميــر ... ولكنــه عمــداً إلــى الــروم أنفــرا

يقول إنه لو شاء لغزا بني أسد بجموعٍ من أرض حمير، لكنــه آثــر أن يغــزوهم بجيوش من أرض الروم (عمداً)[20]، وكلمة عمداً هذه تثير أسئلة مختلفة، إذ يذكر **حنا فاخوري** أن الاستعانة بالروم جاءت للتنكيل ببني أسد والإساءة إليهم، ويعني بــذلك أن استخدام "الآخر" في حرب بني العمومة فيه تحقير وتصغير للخصم، لكننــا نعتقــد أن **امرأ القيس** لم يكن ذا أحاسيس قومية في هذا المقام، ولم تكن تعنيه قضية وحدة القبائل العربية ولم ينفعل الانفعال ذاته الذي عبّر عنه **الأعشى** في علاقتــه بــالفرس الــذين مدحهم بادئ الأمر ثم هجاهم من منطلق "قومي".

امرؤ القيس المصاب بخيبة الأمل من الأهل والعشيرة لم يجد غضاضة في التعاون والتعامل مع هرقل الروم، والأهم من هذا، أيضاً، أن أحداً لم يعبه أو يتهمه أو يحقّــره لذلك، وعلى هذا، فإن البحث عن فكرة الأنا والآخر في العصر الجاهلي يجب أن تكون

---

[19] جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، المجلد الأول، ص98.

[20] حنا فاخوري: تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية، ط6، بيروت، ص 87.

ضمن شروطها وظروفها، وأن لا تُلبس ظلالاً ومعاني كالتي يكتسبها هذا المعنى في وقتنا الحاضر، إذ إن "الأنا" في تلك العصور لم تتعد فكرة "أنا الذات" كما نجدها لدى شعراء الصعلكة أو "أنا القبيلة" كما نجدها لدى معظم الشعراء.

هذا هو **الشنفرى** يعلن استقلاله عن بني قومه في قصيدة شهيرة نُسبت إليه سُمّيت "لامية العرب":

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأَمْيَلُ
ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل[21]

وفي هذه القصيدة نجد أن "أنا" الشاعر اعتبرت "نحن" مجرد آخر.

المثال الصارخ الذي نجد هذه العلاقة المرتبكة لديه هو الشاعر **عنترة العبسي** الذي كان يعتبر "آخر" في نظر القبيلة لأصوله المتواضعة، فكان يناضل أو يصر على اعتبار نفسه أنه "نحن"، بمعنى أنه كان يناضل من أجل أن تعترف به "نحن" وليس من أجل أن يعتبر "أنا" مفردة، لنستمع إليه يقول:

أني امرؤ من خير عبس مَنْصِباً شَطْري وأحمي سائري بالمُنْصَلِ[22]

لنلحظ الدقة المتناهية في هذا البيت، وإحساس الشاعر بفكرة "الأنا" و"نحن"، ولنلحظ ارتباكه في تجديد "أناه"، فهو يقول إن شطره الأول من خير عبس فيما شطره الثاني – بما إنه ليس من عبس، بل من امرأة حبشية – من المنصل، أي السيف، يحدد **عنترة** في هذا البيت انتسابه و"أناه" و"آخره"، ويمكن رؤية ذلك من زاوية أخرى؛ أن **عنترة** هو نتاج ثقافة معينة تقوم على تحديد الأصول والأنساب ومعرفة الدماء والأصلاب، فهو يأنف من أن يكون حبشياً ويناضل من أجل أن يكون من قبيلة عبس العربية، فهل يمكن اعتبار ذلك نوعاً من الافتخار بالعروبة ؟ من الصعوبة الجزم بهذه الدقة والحسم، فالفكرة التي نتداولها اليوم عن العروبة لا تشبه إطلاقاً تلك التي كانت سائدة في عصر

---

(21) المصدر السابق، ص 73.
(22) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية ، سبقت الإشارة إليه، ص 114 .

عنترة، ولكن يمكن القول إن الانتساب للعرب عموماً كان شرفاً باعتباره قيمة اجتماعية وأخلاقية وروحية واقتصادية، ولهذا نجد أن جميع شعراء العصر الجاهلي كانوا يعلون من شأن مكارم الأخلاق التي أحبها جميع العرب بلا استثناء، ولهذا يقول **عنترة** مفاخراً بكل ذلك، أي بالذخر الذي يطرب له الجميع:

وإذا شـــربت فـــإنني مـــستهلك مـــالي وعرضـــي وافـــر لـــم يكلـــم
وإذا صحوت فمـــا أقـــصّر عـــن نـــدى وكما علمـــتِ شـــمائلي وتكرمـــي[23]

هذا هو الذخر .. الشمائل والعرض الوافر والكرم، فهل هذا ما كان العرب تجتمع عليه ومن ثم تختلف على كل شيء آخر ؟!

أما "أنا القبيلة"، فقد كانت هي الأنا السائدة مقابل "الآخر القبيلة"، وهو ما نجده عادة في كل النصوص الشعرية الجاهلية. هذا هو **عمرو بن كلثوم** يصرخ بأقصى ما عنده من فخر بـ"أنا" قبيلته – ومن الجدير بالذكر أن لهذه القصيدة بالذات رنيناً خاصاً حتى على أيامنا هذه، ما يدل على قوة الجذر الذي ترتوي منه –:

وقـــد علـــم القبائـــل غيـــر فخـــر إذا قبـــب بأبطحهـــا بنينـــا
بأنـــا العاصـــمون إذا أطغـــا وأنـــا العـــارمون إذا عـــصينا
وأنـــا المنعمـــون إذا قـــدرنا وأنـــا المهلكـــون إذا أتينـــا
وأنـــا الحـــاكمون بمـــا أردنـــا وأنـــا النـــازلون بحيـــث شـــينا
وأنـــا التـــاركون لمـــا ســـخطنا وأنـــا الآخـــذون لمـــا هوينـــا[24]

إلى آخر هذا الفخر اللامتناهي بـ"أنا" غامضة قدرية وأزلية وذات مزايا لا يمكن الإحاطة بها، و"الأنا" هنا تتوجه بهذا الادعاء إلى "القبائل" على الإطلاق.

وهذا **زيد الخيل** يفتخر بـ"أنا" قبيلته طيّ، فلا يجد سوى أنه يغلب القبائل الأخرى في الحروب دائماً:

---

[23] المصدر السابق، ص 114.
[24] المصدر السابق، ص 110.

إنـــا لنكثـــر فـــي قـــيسٍ وقائعنـــا وفي تميمٍ وهذا الحـــي مـــن أســـد[25]

ويجب أن لا تبسّط الأمور بهذا الشكل، فالمسألة برمتها تخضع للـشرط الثقـافي والاجتماعي أولاً وأخيراً، ولا يمكن للمرء أن ينسلخ عن البنية الذهنية الـسائدة فـي معظم الأحيان. ولهذا فإن افتخار **زيد الخيل** "بكثرة الوقائع" يترجم إلى القوة والمنعـة والقدرة على الحياة والشرف والاستمرار والقدرة على العطاء، أيضاً.

وعلى رغم كل هذا، فإن القبائل العربية مجتمعة كانت تتفق على تحقيـر أجنـاس بعينها كالعبيد والسودان والأنباط ومغموزي النسب، وتعظيم أجناس أخرى – حـسب تغير المصالح أو دوامها – كالفرس والروم والنصارى بوجه عام، (في هـذا الـصدد تجدر الإشارة إلى قصائد النابغة الذبياني في مديح الغساسنة والمناذرة على حد سواء، على رغم ما بينهما من اختلافاتٍ سياسية وقبلية، وكذلك قصائد **حسان بن ثابت** فـي النصارى وخمورهم وأديرتهم، وكذلك فعل **الأعشى** من قبل).

ولا يمكن القول بحسم إن "الأنا" القومية هي التي تبلورت على يدي شعراء الجاهلية الذين رأوا في قبائلهم فضاءهم الأخير الذي تتحرك فيه ومن خلاله ذواتهم.

---

(25) المصدر السابق، ص 127.

الأنا والآخر في صدر الإسلام[27]

أشرت في بداية هذا الفصل إلى أن الإسلام كان واضحاً وصريحاً في تحديد "الأنا" و"الآخر" من خلال التسليم بوحدانية الله أو الكفر به، في هذا فقد وضع الإسلام فضاءً آخر غير فضاء القبيلة ليتم تعريف الذات من خلاله، ويمكن القول بهـذا الـصدد إن الإسلام عمل على إلغاء قوة القبيلة أو إضعافها، وساوى بين الناس، وألغى كثيراً مـن الفوارق التي كان ينتمي إليها المرء ليحدد ذاته من خلالها.

كان المفهوم الذي قدمه الإسلام للذات أو للـ"أنا" يختلف كل الاختلاف عن "الأنـا" القبيلة أو حتى "الأنا" الفردية، فـ"الأنا" المسلمة هي المستـسلمة لأمـر الله المطيعـة أوامره والمجتنبة نواهيه، وهي "أنا" نشطة جمعية غير أنانية ومعطاءة ومقبلـة علـى الحياة وعاملة وفاعلة، وهي تنتمي ليس لمجرد قبيلة، ولكن لأمة كبيرة ممتدة ومتنامية، ومطلوب منها أن تكبّر الجماعة وتضخمها، وهو مفهوم جديد تماماً على "الأنا" القبلية الطاردة للآخر، فـ"الأنا" المسلمة هي "أنا" ماصّة قادرة على التعاطي والجدل والقبول والتحدي، أيضاً. كان التعريف الذي قدّمه الإسلام للـ"أنا" الفردية والجماعية مفهومـاً يكتسب حيوية هائلة، كان من نتائجه انتشار الإسلام إلى معظم أصقاع العالم القديم في مدة قصيرة جداً بالقياس إلى حضارات قديمة وحديثة.

حيوية هذا المفهوم تتناول المستويات التالية:

المستوى الأول: يتناول "الأنا" المفردة بحيث تتحمل نتائج أعمالها حسب قـدراتها وما أعطيت من مزايا وعلم حسب قوله تعالى: "كل نفس بما كسبت رهينة"(المدثر 38)، و"لا تزر وازرة وزر أخرى"(الأنعام 164)، و"كل إنسان ألزمناه طائره في عنقه"(الإسراء 13).

"الأنا" المفردة في الإسلام حرة في أعمالها وخياراتها وقراراتها ضـمن ظروفهـا وواقعها، أو ضمن "قدرها" الذي لا تسأل عنه ولا تحاسب عليه.[28]

---

(27) للاستزادة حول هذا الموضوع ينظر في كتاب تقي الدين النبهاني" الشخصية الإسلامية " الجزءان الأول والثاني، الصادر عن دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، بيروت، 1994.

(28) هناك من الباحثين من حاول أن يناظر بين مفهوم فرويد للتحليل النفسي الذي افترض أن النفس البشرية مؤلفة من ثلاثة طوابق هي " الهو والأنا والأنا الأعلى" وبين ما قدّم الإسلام حول النفس الراضية والمرضية واللوامة والأمّارة بالسوء، الأمر الذي أدى إلى نشوء ما يسمى بعلم النفس الإسلامي وقد شهد هذا التيار انتشاراً في

حرية "الأنا" المفردة في الإسلام تتعلق بأمرين لا ثالث لهما: معرفة الله أو الكفر به، أو حسب الآية الكريمة: "إما شاكراً وإما كفوراً"(الإنسان 3)، فاعتراف "الأنا" بالعبودية لله والاستسلام له الخطوة الأولى في تصويب الفهم لتلك "الذات"، والتكريم العالي لها، والبوابة التي تفتح الآفاق لقيامها بدورها ومهمتها في الوجود. بمعنى أن التعرف على الله والإيمان به هو ما يمنح تلك الذات الحرية الكاملة وعدم الانصياع لأية تبعية أخرى زائلة، الإسلام يقدم للذات رؤية أخرى وتعريفاً آخر يمنعها من السقوط في قضبان أية عبودية أخرى.

المستوى الثاني: يتناول "الأنا" الجمعية بحيث تتحمل هذه "الأنا" مسؤولياتها في البناء والتعمير والاستخلاف وإعلاء كلمة الله، وهي مفاهيم حضارية تمثل الأعمدة الحقيقية لكل حضارة صاعدة ومستمرة. المفهوم الذي قدمه الإسلام لهذه "الأنا" الجمعية التي لا تقوم على القبيلة أو شرف النسب أو جهة المولد كان بمثابة الوعي المحرك والدائم للنشاط الدؤوب الذي أبدته أمة الإسلام في مختلف عصورها بين مد وجزر، وقد خاطب النص الإلهي "الأنا" الجمعية كما خاطب "الأنا" الفردية سواء بسواء، يقول تعالى: "وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون"(التوبة 105). وقد أعلى النص الإلهي القيم الجمعية، وجعلها دليل العافية والالتزام والانتماء، وتمثلت تلك القيم في العمل الطيب والجهاد والدعوة إلى الله بما يحقق مفهوم الاستخلاف في الأرض، بمعنى تعمير الأرض وإصلاح الناس باسم الله سبحانه وتعالى، وقد اقتضى مفهوم "الأنا" الجمعية تنظيم هذا الأمر من خلال تبيان الحقوق والواجبات والعقوبات مادية ومعنوية وغيبية. تجدر الإشارة هنا إلى أن الإسلام وازن بدقة بين حرية "الأنا" الفردية وبين "الأنا" الجمعية بحيث لم تلغ الواحدة الأخرى أو تهمشها أو تشوهها، وبحيث يمكن القول إنك تجد في الشجرة الغابة كاملة، وتجد الغابة الكاملة في شجرة واحدة.

الثمانينيات، ولكن تجدر الإشارة إلى أن دراسات محمد قطب في النفس والمجتمع التي صدرت في منتصف الستينيات كان لها السبق في الإشارة إلى مثل تلك اللفتات الذكية والعميقة، وقد يرد الأمر كله إلى ما وضعه حجة الإسلام الغزالي في كتبه الفريدة مجتمعة حول نوازع النفس البشرية.

المستوى الثالث: "الأنا" الإنسانية، وتتمثل في اعتراف الإسلام بـ"الآخر" على إطلاقه، بمعنى أن الإسلام دعا إلى الاعتراف بالآخر من خلال الدعوة إلى العدل باعتباره قيمة كونية. يقول تعالى: "ولا يجرمنكم شنآن قوم على أن لا تعدلوا"(المائدة 8). ومن خلال الدعوة إلى التعارف والتشارك والتعايش والتبادل الثقافي، إذ يقول الله تعالى: "إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا، إن أكرمكم عند الله أتقاكم"(الحجرات 13). وفي هذه الآية الكريمة دعوة مبكرة جداً إلى التعايش الكوني والمشاركة الدولية نافياً التمايز والعنصرية والعرقية والقومية، جاعلاً التفاضل بين الأمم بالتقوى بالمعنى الأعم والأشمل لهذه الكلمة، وكذلك من خلال الدعوة إلى اتباع الحق والخضوع للقانون والحياة المنضبطة من خلال نظام أخلاقي كوني، يقول تعالى: "والعصر، إن الإنسان لفي خسر، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر"(سورة العصر).

وبهذه المستويات الثلاثة، يكون الإسلام قد قدم تعريفاً محدداً وثابتاً للأنا والآخر لا يقوم على عبوديات أو استلابات أو تهويمات، وإنما يقوم على وعي فاعل وحيوي تم من خلاله إلغاء ما كان سائداً لقرون طويلة. ومن خلال هذا المفهوم، أيضاً، تم تعريف ما لا يمت إلى تلك المستويات بوضوح، أيضاً، إذ تم تعريف أهل الكتاب والكفار والمشركين والفاسقين والظالمين ... إلخ، مع ما رافق ذلك من جدل فقهي وثقافي وحضاري أدى فيما أدى إلى انقسامات وانشقاقات معروفة في التاريخ ليس هذا مقام الكلام عنها.

وبما إن الإسلام حمل معه هذا الوضوح وهذه الدقة في التعريفات والتسميات، فإنه لم يطوع أو يطمس أو يغيّر روايات الشعوب الأخرى عن ذواتها أو يبتكر لها روايات أخرى تتماشى معه – كما فعل المستعمرون الإسبان في أمريكا اللاتينية – وإنما استطاع أن يقدم لهذه الشعوب رؤية جديدة يرون أنفسهم من خلالها، بحيث حافظت

تلك الشعوب على ثقافتها المحلية وتاريخها وديموغرافيتهـــا، وتحقـــق معهـــا مفهـــوم "الاختلاف مع المساواة" كما سنرى بعد قليل في العهد العباسي وما بعده.

وفي صدر الإسلام الأول، كان "الآخر" بالنسبة للمسلمين هم الكفار بغض النظـــر عن كون هؤلاء أبناء العمومة أو بني الجلدة، فقد تغيرت تلك المفاهيم بشكل جـــذري، وقد قال سيدنا **محمد** (صلى الله عليه وسلم) عن الشعراء المسلمين الذين هجوا قريشاً: "هؤلاء النفر أشد على قريش من نضح النبل".[29]

وهذا **حسان بن ثابت** يقول في هجاء قريش:

والله مـــا فـــي قـــريش كلهـــا نفـــرٌ ... أكثـــرُ شـــيخاً جبانـــاً فاحـــشاً غُمُـــرا

هُـــذْرٌ، مـــشائيمُ، محـــروم ثَـــويُّهم ... إذا تـــــروّح مـــــنهم زَوَّدَ القمـــــرا

كم من كـــريم يعـــضّ الكلـــب مئـــزره ... ثـــم يفـــر إذا ألقمتـــه الحجـــرا

لـــولا النبـــي وقـــول الحـــق مَغْـــضَبَةٌ ... لما تركتُ لكـــم أنثـــى ولا ذكـــرا [30]

في صدر الإسلام الأول كانت "الأنا" هو جماعة المسلمين الذين يتبعـــون **محمـــداً** (صلى الله عليه وسلم)، فيما كان "الآخر" هو المنشق القريب، ابـــن الجلـــدة والقبيلـــة المجاورة.

ومن العجيب حقاً أن يصطدم المسلمون بـــ"الآخر" الأعجمـــي، روميـــاً أكـــان أم فارسياً، في حروب طاحنة شملت بلاد الشام وبلاد ما بين النهرين، ثم لا نلحظ ذلك في نص شعري يعتد به، إذ خاض المسلمون حروباً طاحنة وفاصلة في معركتي اليرموك والقادسية، ثم لا نلحظ "الآخر" على المستوى الشعري.

ومن عجب أن يفقد العربي رغبته في قول الشعر مفتخـــراً أو مادحـــاً أو مـــسجلاً لحضور "الآخر" بالمعنى القومي، الأمر الذي يقودنا إلى القول إن الانتصار على ذلك "الآخر" فقد تلك الجذوة والعصبية والتحدي الشخصي، وإن ذلك ارتفـــع إلـــى تحقيـــق أهداف أخرى ومفاهيم جديدة فقد فيها "الآخر" بهاءه وسطوته وجبروتـــه، فقـــد شـــعر

---

[29] تاريخ الأدب العربي، مصدر سبقت الإشارة إليه، ص 236.

[30] المصدر السابق، ص 236.

المسلم أنه يحمل رسالة سامية رفيعة لا تفرقه ولا تبعده ولا تفضله عن الناس أجمعين، ولهذا لم يشعر بالفخر بأنه انتصر ولا بالفرح بأنه هزم عدوه، فقد كان ذلك بمثابة الخطوة الأولى نحو تحقيق الهدف، ألا وهو نشر الرسالة وإعلاء كلمة الله، وكما يبدو فإن العامل الشخصي المباشر فقد معناه في تلك الحروب، ما قلل من دوافع الشعر ودواعيه، خصوصاً وأن المسلمين يحملون نصاً مقدساً عليهم أن يعلّموه وينشروه، وهو نصٌ قادر على استيعاب كل شيء وحمل المعاني والدلالات.[31]

"الآخر" في العصر الأموي

انفتح العرب على الآخر العرقي والديني بشكل هائل من خلال الفتوحات الواسعة التي قام بها البيت الأموي في إيران والهند وأقاليم بحر الخزر وكذلك في شمال أفريقيا والأندلس، وتحولت دمشق إلى عاصمة عالمية تحكم معظم العالم القديم، بما فيها من شعوب ولغات وعادات مختلفة، ولكن ذلك انعكس بشدة في تحديد "الأنا" و"الآخر" في ظل هذا النظام، إذ تفتتت "الأنا" وتشذرت، وكذلك تفتت مفهوم "الآخر" وتشظى. [32]

فقد بدأ العهد الأموي في ظل خلاف قبلي وسياسي وفقهي ترك أثره الكبير على مجمل العهد الأموي حتى قُضي عليه في النهاية، وحتى يحافظ الأمويون على مصادر قوتهم اعتمدوا على التناقضات القبلية بين قيس ويمن، وعلى العنصر العربي في إدارة الدولة، وعلى السنة في مواجهة الشيعة، وعلى بني أمية في مواجهة الهاشميين والعلويين معاً، الأمر الذي أدى منذ البداية إلى نشوء الأحزاب والحركات السياسية المطالبة بالحكم، من جهة، والمناهضة للنظام، من جهة أخرى، وتنوعت أسباب كل فريق، فهناك من يقوم بذلك لأسباب فقهية كالهاشميين والعلويين، وهناك من يقوم بذلك لأسباب قومية كثورات خراسان ولأسباب اقتصادية كثورات العراق. [33]

---

[31] نلاحظ في كتاب فتوح الشام للواقدي اختفاء الاستشهاد بالشعر أو قلته على الرغم من الأحداث الجسام التي رافقت حملات المسلمين لفتح بلاد الشام، مع عكس ما نلاحظ في أيام العرب أيام الجاهلية حيث تزدحم الاستشهادات بالأشعار ومواضع قولها ودوافعها، وللتدليل على ذلك هناك حرب داحس والغبراء وحرب البسوس.

[32] د. حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام، الجزء الأول، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1967، وكذلك تاريخ الشعوب الإسلامية، كارل بروكلمان، المكتبة اللبنانية، بيروت ، 1984.

[33] المصدران السابقان.

وفي هذا العهد، انفجرت المسألة السياسية على أشدها، وكان ذلك مدعاة إلى استثارة الروح العصبية والحزبية والمذهبية، وترافق ذلك مع سجال شعري هائل وكبير، ففي ذلك العهد تمايزت الأحزاب التالية:

(أ) الخوارج: ومن شعرائهم **عمران بن حطان والطرماح بن حكيم**، وشعرهم شعر العقيدة التي تفنى فيها الشخصيات وتذوب، ودعوا إلى حق المسلمين أجمعين في الخلافة وتساويهم في ذلك.

(ب) الشيعة: ومن شعرائهم **الكميت الأسدي وكُثيّر عزة**، وشعرهم شعر السخط والحزن.

(ج) الزبيريون: ومن شعرائهم **عبيد الله بن قيس الرقيات** الذي دعا إلى أرستقراطية الحكم في قريش.

(د) الموالي: ومن شعرائهم **إسماعيل بن يسار** الذي أخذ على العرب خروجهم على أصول الإسلام .

(هـ) الأمويون: ومن شعرائهم **الأخطل** وهو أكبرهم وأغزرهم وأكثرهم شهرة.[34]

وهكذا بحث كل فريق عن "أناه" وحدد كل منهم ما يميزه عن "الآخر" ضمن دعاوى من الثقافة ذاتها، بمعنى أن كل فريق كان يغرف من النبع ذاته، ولكن كان لكل منهم مذاقه الخاص وفهمه المتفرد، وهنا تبرز "الأنا والآخر الداخلي".

هنا، كان الصراع حول الرؤى ضمن الإطار ذاته، بمعنى أن هناك اتفاقاً على الهوية الثقافية واختلافاً على سبل تطبيقها وتنفيذها وترجمتها.

فكرة الأنا والآخر في هذا العصر تمحورت حول القبائلي والمذهبي والحزبي، واتخذت شكل البحث عن المسوِّغ الشرعي والفقهي بالدرجة الأولى، ولهذا كان الصراع بين الأنا والآخر في الدائرة ذاتها والفضاء ذاته.

هذا **الأخطل** يدافع عن حق بني أمية في الخلافة – رغم مسيحيته – وينتزع الأدلة من الثقافة الإسلامية:

---

[34] حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، سبقت الإشارة إليه، ص 267 .

هـم الـذين أجـاب الله دعـوتهم لما تلاقت نواصـي الخيـل فاجتلـدوا
ويـوم صـفين والأبـصار خاشـعة أمـدهم إذ دعـوا مـن ربهـم مـدد
علـى الألـى قتلـوا عثمـان مظلمـة لم ينههم نَشَدٌ عنهم وقـد نُـشدوا [35]

ويقرر **الأخطل** أن الأمويين هم أهل الشرف الذي لا يضاهى:

وأنـتم أهـل بيـت لا يـوازنهم بيت إذا عُدّت الأحساب والعـددُ [36]

وهذا **الفرزدق** يقرر حق الأمويين بالخلافة، أيضاً:

خلافـةٌ لـم تكـن غـصباً مـشورتُها أرسى قواعـدها الـرحمنُ ذو الـنعم
كانـت لعثمـان لـم يظلـم خلافَتهـا فأنْهكَ الناسُ منـه أعظـمَ الحُـرَمِ[37]

لنلاحظ في هذين البيتين ما فيهما من حذف وإغماط وليّ نسق الأحداث ووضـعها في سياق دعائي كبير، فخلافة الأمويين لم تكن مشورة وإنما أرسـيت بحـد الـسيف ورنين الذهب، وكان الشاعر على دراية كاملة بظروف عصره، فتجاوز ذكر **علي بن أبي طالب** عمداً، بل يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يقول إن النـاس انتهكـوا أعظـم الحرم، وقفز قفزاً اعتباطياً من **عثمان** إلى الأمويين دون أن يذكر ما بينهما.

أما **الكميت بن يزيد الأسدي** الذي تشيّع وغالى في تشيّعه، فقد أنكر الخلافة علـى بني أمية ووقف شعره على الدعوة لبني هاشم، يقول في أشهره:

طربت وما شوقاً إلى البـيض أطـرب ولا لعبـاً منـي وذو الـشيب يلعـب
ولـم يلهنـي دارٌ ولا رسـمُ منـزل ولـم يتطرّبنـي بنـان مخـضب
إلـى النفـر البـيض الـذين بحـبهم إلـى الله فيمـا نـابني أتقـرّب

---

[35] المصدر السابق، ص 274.
[36] المصدر السابق، ص 275.
[37] المصدر السابق، ص 286.

بنـــي هاشـــم رهــط النبـــي فـــإنني بهم ولهم أرضى مـــراراً وأغــضب[38]

وهذا **الطِّرماح بن حكيم** يهجو أنصار الأمويين من بني تميم، وكان علـــى مـــذهب الأزارقة الخوارج:

تميم بطرق اللـــؤم أهـــدى مـــن القطـــا ولو ســـلكت ســـبل المكـــارم ضـــلت

ولـــو أن برغوثـــاً علـــى ظهـــر قملـــة يكـــرّ علـــى صـــفيّ تمـــيم لولّـــت[39]

ويبلغ النزاع ذروته عندما يمدح **عمران بن حطان** قاتل **علي بن أبي طالب** كرم الله وجهه:

لله در المـــــراديّ الـــــذي ســـــفكت كفـــاه مهجـــة شـــر الخلـــق إنـــسانا

أمـــسى عـــشية غـــشّاه بـــضربته ممـــا جنـــاه مـــن الآثـــام عريانـــا[40]

ولم يكن **الأخطل** أقل من ذلك فظاعة وفظاظة عندما هجا الأنصار، وهـــم أعـــداء الأمويين:

ذهبـــت قـــريشٌ بالمكـــارم والعـــلا واللـــؤم تحـــت عمـــائم الأنـــصار[41]

وفي التفاتة مبكرة، أو ربما نتيجة لسياسة الأمويين في الاعتمـــاد علـــى العنـــصر العربي في الإدارة وإيثارهم بالإقطاعيات والملك، فإن **إسماعيل بن يـــسار النـــسائي**، وهو أحد موالي قريش، الذي انقطع لآل الزبير مدة ثم عاد إلى أحضان الأمويين فـــي عهد **مروان بن عبد الملك**، كان يفاخر بانتسابه إلى الفرس ويهجو العرب صـــراحة، الأمر الذي سنراه يتطور فيما بعد إلى تيار عارم، يقول هذا الشاعر مفتخـــراً بأصـــله هاجياً العرب:

---

[38] المصدر السابق، ص 308.

[39] جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، سبقت الإشارة إليه، ص 275.

[40] المصدر السابق، ص 276.

[41] المصدر السابق، ص 248.

إنمـــا ســـمي الفـــوارس بـــالفرس مـــــضاهاة رفعـــــة الأنـــــساب
فـــاتركي الفخـــر يـــا أمـــامُ علينـــا واتركي الجـــور وانطقـــي بالـــصواب
واســـألي إن جهلـــت عنـــا وعـــنكم كيـــف كنـــا فـــي ســـالف الأحقـــاب
إذ نربـــــي بناتنـــــا وتدسّـــــون ســـفاهاً بنـــاتكم فـــي التـــراب[42]

هنا يتجلى "الآخر" العرقي بأوضح صوره، لكنه يبقى ضمن حدود الهوية الثقافيـــة الإسلامية بحيث لا يتعداها، ومن هنا كان التسامح مع مثل هذا الشعر، بحيث لم يـــتم الرد عليه إلا بعد عدة عقود قادمة.

نخلص من هذا إلى القول إن "الآخر" في العصر الأموي كـــان الآخـــر الـــداخلي، المذهبي والقبلي، أما الآخر العرقي فكان واضحاً بلا شك، لكنـــه لـــم يكـــن محـــور الصراع، فالعنصر العربي كان قوياً ومتغلباً، ولهذا كان متسامحاً إلى حدّ كبير.

"الآخر" في العصر العباسي

بعد الانقلاب العباسي على الخلافة الأموية، تغيرت موازين القوى ومراكز صـــنع القرار، فقد انتقلت الخلافة إلى العراق، وتم الاعتماد على العنصر الفارســـي، وتـــسلم الهاشميون سدة الحكم، فهل تغيرت طبيعة الصراع بين الأنا والآخر في هذا العـــصر ؟![43]

يمكن القول إن العباسيين ورثوا التركة الثقيلة من التمزقات والانشقاقات في مسألة تعريف الذات، فقد بقيت معظم الحركات والأحزاب والمذاهب التي كانت فـــي العهـــد الأموي، وزادت عليها حركات اجتماعية وقومية، كان أشهرها ما عرف بالـــشعوبية، تلك الحركة التي رأت أنها تعبر عن آمال الفرس وأحلامهم وأطماعهم مقابـــل تـــسيّد العربي وتسلطه في إدارة الأمور.

---

(42) المصدر السابق، ص 291

(43) د. حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام، سبقت الإشارة إليه، ص 364.

ولكن هذا العصر – لتنوعه ونضجه وانفتاحه على "الآخر" على أوسع الصعد – شهد فيما شهد صراعات كبيرة وحادة لتعريف الذات، من جهة، وتعريف الآخر، من جهة أخرى، تجاوزت المرجعية الأولى وهي الإسلام، ففي هذا العصر، تم تجاوز الإطار العام للهوية الثقافية بأكملها، وصار "الآخر" عدواً بشكل من الأشكال.[44] ذلك أن هذا العصر شهد فيما شهد التمازج والجدل بين الثقافة العربية الإسلامية وكل من الثقافة الإغريقية التحليلية والثقافة الهندية التأملية والثقافة الفارسية المادية، فكان من أثر ذلك نشوء علوم طبيعية وفلسفية مختلفة، أخرجت مُسلَّمات الثقافة الإسلامية إلى منطق الجدل والفلسفة، الأمر الذي أدى إلى دخول مفاهيم لم تكن في بال الصحابة الأوائل كالتناسخ والحلول والفيض ومسائل الجبر والاختيار إلى آخر ذلك مما أثاره علماء الكلام والفلاسفة والمناطقة. هذا الثراء في الجدل والإبداع جعل من ثقافة "الآخر" العرقي والمذهبي والفلسفي حاضرة بقوة، الأمر الذي أدى إلى استنهاض "الأنا" العربية العرقية بشكل ملحوظ، وقد امتد ذلك ليشمل "الأنا" الدينية من خلال الدفاع عن التيار العام المتغلب في الإسلام، ونعني بها مذهب أهل السنة.[45]

هذا من جهة، أما من جهة ثانية، فقد حضر "الآخر" السياسي بقوة، أيضاً، إذ اختفى، إلى حدّ كبير، العنصر العربي من دوائر الحكم والسياسة، بعد الخليفة العباسي الثامن تقريباً، ولم يبق من هذا العنصر سوى شخص الخليفة الذي لا يملك من أمره شيئاً، فقد صار التركي والكردي والفارسي هم الحكام الجدد، ولكن هؤلاء – وللحفاظ على شرعيتهم – كان عليهم أن يعلنوا انتماءهم للثقافة الإسلامية، بحيث يغطي انتماؤهم على ظلمهم.[46]

وهكذا تعدد مفهوم "الآخر" في هذا العصر على النحو التالي:

– **الآخر العرقي:** وقد مثّله مدّ شعوبي كبير من الشعراء والكتاب والفلاسفة، وقد رأى هؤلاء أن الفرس أعلى شأناً من العرب وأحق منهم بالملك والمعرفة والعلم، وقد يعود ذلك إلى مقتل **أبي مسلم الخراساني** و**أبي سلمة الخلّال** في بداية العصر

---

[44] المصدر السابق، ص 367.

[45] د. حسين مؤنس: عالم الإسلام، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، 1989، ص 195.

[46] المصدر السابق، ص 196.

العباسي، ومن ثم نكبة البرامكة في عهد **هارون الرشيد**. وقد أشار بعض المؤرخين إلى أن الحركة الشعوبية كانت الصورة الأكثر وضوحاً عن تطلعات الفرس الأوائل الذين دخلوا الإسلام منذ الفتوحات الإسلامية الأولى، وأنهم اختطفوا الإسلام من خلال الادعاء بحبهم آل البيت من نسل **علي بن أبي طالب** الذي تزوج أحد أبنائه من ابنة آخر ملوك الفرس، وهكذا، فإن هؤلاء دخلوا الإسلام من الباب الذي يجمعون فيه فضل الإسلام وفضل الفرس معاً.[47]

بمعنى أن الفرس – وهم مسلمون – يفخرون كجنس على العرب الذين لا يملكون سوى الإسلام، ولكن، وفي المقابل، فإن هذه الحركة – أقصد الحركة الشعوبية – لم تكن تهدف إلى إعلاء الإسلام، بل إلى تقويضه من داخله، حسب أقوال مؤرخين ومحققين آخرين، ومن هنا كان الرد العباسي القاسي على تطلعات من هذا النوع.[48]

وللتدليل على الجرأة الشديدة والمبالغة في سب العرب وتحقيرهم نسوق قول **بشار بن برد** وهو يهجو **أبا عمرو بن العلاء**:

أرفق بعمرو إذا حركت نسبته ... فإنه عربي من قوارير

ومما قاله كذلك:

سأخبر فاخر الأعراب عني ... وعنه حين تأذن بالفخار

أحين كسيتَ بعد العري خزاً ... ونادمت الكرام على العُقار

تفاخر يا ابن راعية وراعٍ ... بني الأحرار، حسبك من خسار

وكنت إذا ظمأت إلى قراح ... شركت الكلب في ولغ الإطار[49]

ولنسأل أنفسنا بعد ذلك، في أي عصر متسامح عاش مثل هذا الشاعر ؟ وما هي نوع الثقافة التي قبلت مثل هذا السباب الصريح لجنس العرب الحاكمين والمتسلطين ؟

---

[47] هادي العلوي: فصول من تاريخ الإسلام السياسي، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، نيقوسيا، قبرص ط2، 1999، ص 314.

[48] د. حنا فاخوري: تاريخ الأدب العربي، سبقت الإشارة إليه، ص 376.

[49] المصدر السابق، ص 377.

فإذا أضفنا إلى ذلك أن **أبا نواس** كان يزدري العرب أيضاً[50]، وكان صديقاً **للأمين ابن هارون الرشيد**، فإننا نميل إلى القول إن "الآخر" العرقي كان يتمسح بأخوّة الدين ليستطيع قول ذلك، وهو ما فعله **ابن المقفع** في كتبه جميعاً، حيث اعتمد فيها على العقل والحكمة المشرقية دون تعاليم الدين الإسلامي على رغم أنه أظهر احتراماً كبيراً له.

ونعود إلى **بشار بن برد** الذي عاش في ظل ثقافة عريضة متساهلة سمحت للآخر أن يعبر عن نفسه وأن لا تستلبه ولا تلغيه إلى الدرجة التي يعلن فيها **ابن برد** عن هويته الدينية:

النار مشرقة والأرض مظلمة والنار معبودة مذ كانت النار[51]

ولم يُقتل **بشار** لهذا البيت أو أمثاله، لكنه قُتل لسبب آخر مختلف كل الاختلاف، وهو تعرّضه للخليفة.

وهذا **ديك الجن الحمصي** الذي كان يجاهر بالقول: "ما للعرب علينا فضل، جمعتنا وإياهم ولادة **إبراهيم** وأسلمنا كما أسلموا" – لاحظ تمسّحه بالدين ليفخر بقومه –. [52]

وقد جوبه هذا المنحى بردود أفعال مختلفة، بحيث تصدى بعض الشعراء وبعض العلماء والفقهاء لهذا التيار، واشتعلت بين الطرفين سجالات،[53] لكنها لم تصل إلى حدة النزاعات الأخرى، خصوصاً المذهبية السياسية، ما يدل على أن هذا التفاخر العرقي لم يقابل بالحدّة ذاتها والصرامة التي جوبهت بها تيارات أخرى.

– **الآخر السياسي:** بعد أن اعتلى العباسيون سدة الحكم، بدأ صراع من نوع آخر، فقد تنكّر العباسيون للعلويين ومنعوهم من تولي الحكم أو مشاركتهم فيه، الأمر الذي

---

[50] المصدر السابق، ص 370.
[51] المصدر السابق، ص 372.
[52] تاريخ آداب اللغة العربية، مصدر سابق، ص 390.
[53] كانت الردود على الآخر العرقي متفاوتة القوة والضعف، كان أشهرها السجال بين الأصمعي وعبيد بن العلاء، وقد أثمر هذا السجال أعمالاً إبداعية مختلفة، ويبدو أن الدفاع عن " العرب" لم يكن يلقى الدعم الكافي من ذوي السلطان، بسبب تغلب الأجناس الأخرى على الحكم. لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع تراجع كتب: الأغاني للأصفهاني والبيان والتبيين للجاحظ، وتاريخ التمدّن الإسلامي لجورجي زيدان.

أدى إلى استمرار شيعة **علي** وأحفاده في مقاومتهم للحكم العباسي، هذا بالإضافة إلــى فلول الخوارج وحركات سياسية باطنية أخرى، أهمها القرامطة على اختلاف أنواعهم، وكذلك ظهور دول تنازع العباسيين الشرعية كالدولة العبيدية في المغرب ومن ثم في مصر، وهكذا فقد ظهر أعداء سياسيون كثر للعباسيين ينازعونهم الـسيادة والـشرعية ومناطق النفوذ.(54)

وقد ترافقت مع هذا الانشقاق السياسي موجة من الدعاية الثقافية والوجدانية ليعزز كل طرف مقولته ورؤيته. هذا **علي بن الجهــم** – نديم المتوكل – يهجو آل أبي طالب ويهجو الشيعة:

ورافــضة تقــول بــشعب رضــوى إمـــامٌ، خــاب ذلــك مـــن إمـــام
إمـــامٌ مـــن لـــه عـــشرون ألفـــاً مـــن الأتـــراك مـــشرعة الـــسهامِ(55)

لنلاحظ كيف يقوم الشاعر بعملية غسيل دماغ حقيقي، فهو، من جهة، يعيب علــى بعض الشيعة إيمانهم بوجود **المهدي** في جبل رضوى، ويربط ذلك باعتمــادهم علــى "التركي" الغريب والمسلح.

وهذا **منصور النمري** ينشد بين يدي **هارون الرشيد** مفضلاً إياه على أبنــاء علــي بإرث الحكم والخلافة:

فـــإن شـــكروا فقـــد أنعمـــت فـــيهم وإلا فالندامـــــــــة للكفـــــــــور
وإن قـــالوا بنـــو بنـــت فحـــق ورُدّوا مـــا يناســـب للـــذكور
ومـــا لبنـــي بنـــات مـــن تـــراث مـــع الأعمـــام فـــي ورق الزبـــور(56)

أما **دعبل الخزاعي** الذي كان مغالياً في تشيعه فقال يهجو **المعتصم**:

ملوك بني العباس فـــي الكتـــب ســـبعة ولـــم تأتنـــا عـــن ثـــامن لهـــم كتـــب

---

(54) تاريخ الإسلام، مصدر سبقت الإشارة إليه، ص 410.
(55) تاريخ آداب اللغة العربية، مصدر سبقت الإشارة إليه، ص 385.
(56) المصدر السابق، ص 384.

كذلك أهل الكهف في الكهف سبعة خيار إذا عدّو وثامنهم كلب
وإني لأُعلي كلبهم عنك رفعة لأنك ذو ذنب وليس له ذنب
لقد ضاع ملك الناس إذ ساس ملكهم وصيف وأشناس وقد عظم الكرب[57]

أما السيد **الحميري** الذي كان مغالياً في تحزبه لبني العباس، فقد قال محرضاً ضد الصحابة وأقاربهم:

قل لابن عباس سَميٍّ محمد لا تعطين بني عدي درهماً
احرم بني تيم بن مرَّة إنهم شر البرية آخراً ومقدماً
إن تعطهم لا يشكروا لك نعمة ويكافئوك بأن تذم وتشتما
وإن ائتمنتهم أو استعملتهم خانوك واتخذوا خراجك مغنماً
ولئن منعتهم لقد بدأوكم بالمنع إذ ملكوا وكانوا أظلماً
منعوا تراث محمد أعمامه وابنيه وابنته عديلة مريما[58]

يتجرأ هذا الشاعر على سب الصحابة أجمعين ليمدح بني هاشم – عباسيين وطالبيين –، وهو من الشعراء الذين ظلوا على مثل هذا الولاء حتى موته.

– **الآخر الديني:** أدى تجاور الثقافات واحتكاكها وتلاقحها في العصر العباسي إلى ميلاد وجهات نظر جديدة مؤسسة على ديانات سابقة ومعتقدات كثيرة وجدت لها متنفساً في الإبداع الأدبي والثقافي والفلسفي، وقد عبر عن ذلك عدد من الشعراء في هذا العصر، منهم **حماد عجرد وبشار بن برد وابن المقفع وصالح بن عبد القدوس ومطيع بن إياس**[59]، وقد وجدت مثل هذه الحريات الدينية نوعاً من القبول، خصوصاً في عهد **المأمون** الذي تسامح مع مثقفي ذلك العصر بطريقة لا نجدها في بلادنا حالياً أو في عصرنا الحالي.

---

(57) المصدر السابق، ص 377.
(58) المصدر السابق، ص 367.
(59) المصدر السابق، ص 355.

وهذا **أبو نواس** يهجو **أبان بن عبد الحميد** – شاعر البرامكة – ويتهمه بأنه على دين مانٍ:

رأيت أباناً يوم فطرٍ مصلياً فقسّم فكري واستفزني الطربْ
وكيف يصلي مظلمُ القلب دينه على دين مانٍ إن ذاك من العجبْ[60]

ومما عزز فكرة الإلحاد والزندقة والانحراف هو ما شاع في تلك المدة من سطوة الاشتغال بعلم الكلام والفلسفة وشيوع مسائل المعتزلة، وما أحدثوه من خلخلة في المسلمات واليقينيات – كما يراها السنة على الأقل –.

هذا **بشار بن برد** يعلن إيمانه بالجبر:

طبعت على ما فيَّ غير مخيّر هواي ولو خيرت كنت المهذبا
أُريدُ فلا أُعطى وَأُعطي ولَم أُرَد وقصّر علمي أن أنال المُغيَّبا
فأُصرَفُ عن قصدي وعِلمِيَ مقصر وأمسي وما أَعقَبْتُ إلا التَعَجُّبا[61]

وهذا **أبو دلامة** يعلن أنه لا يريد أن يصلي، ولا يكترث لو كانت ذنوب الأرض كلها على كاهله – والغريب في هذا أن هذه القصيدة كتبت للخليفة **المنصور** –:

ووالله مالي نيّة في صلاتهم ولا البر والإحسان والخير من أمري
وما ضره والله يصلح أمره لو أنّ ذنوب العالمين على ظهري[62]

أما **حماد عجرد** فقد كتب إلى الإمام **أبي حنيفة** مجاهراً بفجوره ومجونه:

إن كان نسكك لا يتم بغير شتمي وانتقاصي
فاقعد وقم بي كيف شئت مع الأداني والأقاصي
فلطالما زكيتني وأنا المقيم على المعاصي

---

(60) المصدر السابق، ص 360.
(61) المصدر السابق، ص 365.
(62) المصدر السابق، ص 380.

أيـــام نأخـــذها ونعطـــي فـــي أبـــاريق الرصـــاص[63]

ولنلاحظ البيت الأخير وما فيه من تعريض بالإمام، الأمر الذي يـدل علـى قـوة التسامح الهائلة والمثيرة للعجب في تلك الأيام مع الآخر الديني، إلى الدرجة التي تـتم فيها المجاهرة والمفاخرة بالاختلاف.

"الآخر" في عصر الدويلات

شهدت المئة الثالثة للعصر العباسي ظهور دويلات على أطراف الدولة العباسـية، وفي قلبها أيضاً، ومرد ذلك إلى ضعف مركز الدولة وتعرضها لسيطرة قواد مغامرين من مختلف العرقيات وتأثيرهم، وترافق ذلك مع انحطاط اقتصادي وثقافي، الأمر الذي دفع بخروج أو فرار الشعراء والعلماء والفقهاء من بغداد إلى تلك الدويلات التي نشأت كضرورة تاريخية لضعف المركز، ومن هذه الـدويلات: الأمويـة فـي الأنـدلس، والسامانية في ما وراء النهر، والزيارية في جرجان، والحمدانية في حلب ومـا بـين النهرين، والبويهية في قلب العراق وفارس، والغزنوية في أفغانستان والهند، والفاطمية في مصر. [64]

وقد اندفعت هذه الدويلات – أو إن شئت الدول، ذلك أن بعضها مثل الفاطمية كانت ذات شأن كبير وخطير – إلى الاهتمام بالأدباء والعلماء والفقهاء لما لهم من أهمية في الدفاع عن شرعياتها وسياساتها ووجهات نظرها.

وبما إن مؤسسي بعض هذه الدويلات لم يكن عربيـاً أصـلاً كالدولـة الـسامانية والزيارية والبويهية والغزنوية ، وبما إن بعض مؤسسي هذه الدول لم يكن سُنّياً وكان معادياً للعباسيين أو متشيعاً لآل **علي** كالفاطمية والبويهية، فقد شهد هذا العصر نظـرة مختلفة تماماً لماهية الآخر وطبيعته.

---

(63) المصدر السابق، ص 380.

(64) جورجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي، مكتبة الحياة، بيروت، 1983، ص 385.

فقد عاد هؤلاء إلى ثقافاتهم المحلية ينهلون منها ويعيدون إليها الاعتبار، ففي الدولة السامانية يأمر **الأمير ابن منصور الساماني** بكتابة الشاهنامة بالفارسية[65]، و**الخوارزمي** يضع كتبه بالعربية والفارسية، وكذلك يفعل **البيروني**، وحتى المتصوفة يفعلون ذلك[66]، هذا **أبو الفضل السكري** ينقل أمثال الفرس إلى العربية شعراً:

من مثل الفرس ذوي الأبصار ... الثوب رهن في يد القَصّار

إن البعير يبغض الخشاشا ... لكنه في أنفه ما عاشا

نال الحمار بالسقوط في الوحل ... ما كان يهوى ونجا من العمل

نحن على الشرط القديم المشترط ... لا الزق منشق ولا العير سقط [67]

كما انفتحت الثقافة على "الآخر" على مطلقه، للحكمة والاعتبار والمعرفة، هذا **المتنبي** (يفخر) بمعرفته بأفكار "الآخر" وتاريخه:

من مبلغ الأعراب أنّي بعدهم ... شاهدت رسطاليس والاسكندرا

وسمعت بطليموس دارس كتبه ... متملكاً مُتَبَدِّياً متحضراً

ولقيت كل الفاضلين كأنما ... رد الإلهُ نفوسهم والأعصرا [68]

لنلاحظ كلمة الفاضلين التي أطلقها **المتنبي** على "الآخرين" الذين هم ليسوا عرباً وليسوا مسلمين، إنه يعترف بهم عملياً، ويعجب بهم ويلصق بهم صفة الفضيلة، وقد يكون ذلك لثقافة **المتنبي** ومصادرها المتعددة واضطراب ولاءاته واختلاف الناس على صحة عقائده، ولكن هذا الشاعر بالذات يفاجئنا بقصيدة "قومية" تماماً:

وإنما الناس بالملوك وما ... تفلح عُرب ملوكها عجم

لا عندهم أدب ولا حسب ... ولا عهود لهم ولا ذمم

---

(65) كارل بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، المكتبة اللبنانية، بيروت، 1984، ص 610.

(66) المصدر السابق، ص 615.

(67) تاريخ الأدب العربي، مصدر سبقت الإشارة إليه، ص 510.

(68) تاريخ الأدب العربي، مصدر سبقت الإشارة إليه، ص 598.

لكل أرض وطئتها أمم ترعى بعبد كأنها غنم[69]

والمشكلة هنا أن **المتنبي** مدح الملوك الأعاجم – ثم هجاهم – وخاب أمله من الملوك العرب وغير العرب، وقد يكون **المتنبي** بالذات شخصاً متورماً بـ"أناه" حيث ظل يدور حولها منذ قال في صباه:

وكل ما قد خلق الله وما لم يخلق
محتقر في همتي كشعرة في مفرقي[70]

فهو يقدم صورة خاصة لـ"أنا" مستقلة تعتقد – كما قال **سارتر** في مسرحية "الآخرون"–: "الآخرون هم الجحيم". وكما نرى اضطراب **المتنبي** في مواقفه من "الآخر" و"الأنا"، نرى هذا الاضطراب، أيضاً، لدى **أبي العلاء المعري** الذي راوح بين الاعتقاد بفكرة قدم العالم وحدوثه، والعقل والنقل، وراوح، أيضاً، في مواقفه السياسية، بحيث نرى فيه صورة للمثقف المتردد، وهي صفة ملازمة لمثقفي ذلك العصر ومبدعيه – نتيجة مباشرة لاضطراب الحياة العامة وتعدد مراكز القوة واصطراع وجهات النظر –، يقول **أبو العلاء** مشيداً بالعقل:

كذب الناس لا إمام سوى العقل مشيراً في صبحه والمساء

ويقول:

أيها الغر إن خصصت بعقل فاسألنه فكل عقل نبي

ثم يناقض ذلك ليقول:

أثبتُّ لي خالقاً حكيماً ولست من معشر نفاةِ[71]

---

[69] المصدر السابق، ص 630.
[70] المصدر السابق، 633.
[71] المصدر السابق، ص 691.

وأبو **العلاء** – الشكاك والمتردد والمضطرب – يصل، أيضاً، إلى ما وصل إليه **المتنبي** من أن الآخرين هم الجحيم، فيقول باحتقار كامل:

قد فاضت الدنيا بأدناسها   على براياها وأجناسها

وكل حي بها ظالم   وما بها أظلم من ناسها[72]

لم يبق شيء بعد ذلك، الآخر – لدى **المعري** – هو "مطلق" الناس.

وفي هذا العصر، أيضاً، طرحت فكرة "الأنا" الإلهية على يد المتصوفة، وقد بدأها عدد من المتصوفين الذي ادعوا ذلك **كالحلاج**، وقد استوى ذلك شعراً على يد **ابن الفارض** الذي أقام شعره على فكرة الذوبان في الذات الإلهية والاستسلام لها، وهو استسلام لا يعرف الحياء ولا الحدود، يقول هذا الشاعر في قصيدته الخمرية الشهيرة:

شربنا على ذكر الحبيب مدامةً   سكرنا بها من قبل أن يُخلق الكرم

أما صفات هذه الخمرة فهي:

صفاء ولا ماء ولطف ولا هوا   ونور ولا نار وروح ولا جسم

ثم يمزج الشاعر روحه بروح هذه الخمرة:

وعندي منها نشوة قبل نشأتي   معي أبداً تبقى وإن بلي العظم

وهكذا تختفي "الأنا" في "أنا" إلهية عليا، ولهذا فإن الشاعر يعتبر أن صدق المحبة هو الموت، فيقول:

فإن شئت أن تحيا سعيداً فمت به   شهيداً وإلاّ فالغرام له أهل[73]

وفي هذا الشعر ليس هناك "أنا" إلا بقدر رغبتها في الموت ذوباً واشتياقاً.

---

(72) المصدر السابق، ص 693.

(73) المصدر السابق، ص 705.

"الآخر" في الأندلس

يمكن القول إجمالاً إن المجتمع الأندلسي لم يعرف التعصب الديني أو العرقي، شأنه في ذلك شأن المشارقة – وهذا يعود إلى جذر الثقافة الإسلامية التي لا تفرق بين البشر –، ولهذا لم تطرح فكرة "الانا" و"الآخر" العرقي من زاوية جنسية ضيقة أو كريهـة، والدليل على ذلك أن المجتمع الأندلسي عرف مشاهير من الشعراء والفلاسفة اليهـود والنصارى الإسبان، وتم استيعابهم ودمجهم مع احتفـاظهم بخـصوصياتهم الثقافيـة والوجدانية[74]، ومن هؤلاء الشاعرة اليهودية **قسمونة بنـت إسـماعيل الغرناطيـة**، والوزير اليهودي **إبراهيم بن سهل** الإسرائيلي الذي كـان يقـول الـشعر والموشـح ووصفت أشعاره بالأناقة والطرافة، وقيل إنه أسلم، وقيل إنه تظاهر بذلك، ولما مـات سئل بعض معاصريه عن رقة شعره، فقيل: لأنه اجتمع فيـه ذلاّن: ذل العـشق وذل اليهودية. [75]

وقد وقف هذا الوزير بشعره على الغزل بالمذكر على عادة بعض أهل زمانه ولـم يستوقفه دينه لكونه "آخر" فيما يقول:

يـسائلني مـن أي ديـن مـداعباً   وشَملُ اعتقـادي فـي هـواه مبـددُ
فـؤادي حنيفـيٌ ولكـن مقلتـي   مجوسية مـن خـده النـار تعبـد[76]

يتحلل الوزير من ديانته تماماً، ويذوب أمام معشوقه، ويتحلل مـن "أنـاه" أصـلاً ليحظى بقبول صاحبه.

وهناك وزير يهودي آخر هو الوزير الشاعر الكاتب **حـسداي بـن يوسـف بـن حسداي** الذي ولي الوزارة **للمستعين** وهو أمير أموي ولي الحكم مـرتين مـا بـين (400-407 هـ)، وقد تلقب هذا الوزير بأبي الفضل وله شعر جميل لم تظهـر فيـه يهوديته.[77]

---

(74) د. حسين مؤنس : فجر الأندلس، القاهرة ، 1959، ص 188.
(75) د. جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف، 1966، القاهرة ، ص 217.
(76) د. مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي، دار العلم للملايين، بيروت، 1983، ص 78.
(77) المصدر السابق، ص 75.

أما الوزير اليهودي الثالث فهو **ابن نغرالة** الذي تولى الوزارة **لباديس بن حيوس** سنة (629هـ)، وقد كان هذا الوزير سيئاً وماكراً وخبيثاً، فأخذ يقرب قومه ويكيد بالمسلمين فاحتجّ أهل غرناطة، وأرسل **العابد أبو إسحاق الألبيري** قصيدة للأمير **باديس في** المغرب يكشف فيها خيانات **ابن نغرالة** قال فيها:

لقد زل سيدكم زلة ... تقر بها أعين الشامتين

تخيّر كاتبه كافراً ... ولو شاء كان من المؤمنين

فعز اليهود به وانتخوا ... وتاهوا وكانوا من الأرذلين

ونالوا مناهم وجازوا المدى ... وقد جاز ذاك وما يشعرون

فكم مسلم راهب راغب ... لأرذل قردٍ من المشركين

وما كان ذلك من سعيهم ... ولكن منا يقوم المعين[78]

وعلى رغم ذلك لم يعزل **باديس** الوزير اليهودي، ولم يرعوِ هذا الوزير، ما اضطر أهل غرناطة إلى الوثوب عليه في ثورة عارمة العام (645 هـ).[79]

وتبدو لنا قصيدة **العابد أبو إسحاق** أنها تصدر عن غضب عارم وليس عن موقف فكري أصيل، فأعمال الوزير هي التي أدت إلى سوق الإهانات له ولقومة، إذ لو كان المجتمع يتبنّى هذا الموقف أصلاً، لما تجرأ الأمير **باديس** على تولية يهودي منصباً خطيراً مثل هذا المنصب.

ومن الشعراء اليهود، أيضاً، **ابن مدور الطبيب** الذي عاش في إشبيلية في أوائل القرن الخامس، وكذلك **إسحاق بن شمعون القرطبي** الشاعر والموسيقي، وقد لازم **ابن باجة** الفيلسوف وله أشعار رقيقة، ولم يعرف عن هذين أنهما تعصبا لدينهما أو لقوميتهما ولم يحرّضا على إخوانهم المسلمين.[80]

---

[78] المصدر السابق، ص 77.
[79] المصدر السابق، ص 77.
[80] المصدر السابق، ص 79.

هذا بشأن لليهود، أما شأن النصارى، فقد أظهر المجتمع الأندلسي تسامحاً حقيقياً مع هؤلاء، أيضاً، وقد نبغ منهم شعراء نادموا الأمراء والخلفاء، فهذا **ابن المرعز الإشبيلي** المكنى بأبي إسحاق ينادم **المعتمد بن عباد**، ولهذا الشاعر شعر مجيد.[81]

أما الشاعر الثاني فهو **أبو عامر بن غارسيا**، وهو إسباني خالص، وكان يعيش في بلاط الأمير **مجاهد** بمدينة دانية، وقد مدح الشاعر الأمير، لكنه كان شعوبياً يكره العرب ويفخر عليهم، وهو يقول في قصيدة يمدح بها مولاه **مجاهد:**

إنَّ أصلي كما علمت ولكن لساني أعزُ من سحبان

وإنا من خير الملوك بصدر هل ترى بالقناة صدر السنان

وقد كتب هذا الشاعر رسالة وقحة يذم فيها العرب ويفخر بالإسبان في مجتمع لم يكن للعصبية فيه مكان، وما إن انتشرت رسالته هذه، حتى قام عليه مثقفو ذلك العصر – القرن الخامس – وردوا عليه حجته وألزموه حده.[82]

أما "الآخر" العدو أو النقيض، فقد شغل شعراء المئة السادسة في الأندلس، حيث اشتدت هجمات الإسبان على الممالك والإمارات العربية الإسلامية هناك، بحيث صار "الآخر" قوياً لا يمكن التسامح معه أو الإغضاء عنه، فإذا ترافق ذلك مع ضعف الأمراء وفسادهم، فإن البلية عظيمة. يقول الشاعر **أبو عبد الله محمد الفازازي** في قصيدة لم يستطع أن يخرجها إلى الناس في حياته:

الروم تضرب في البلاد وتغنم والجور يأخذ ما بقى والمغرمُ

والمال يورد كله قشتالة والجند تسقط والرعية تظلم

وذوو التعين ليس فيهم مسلم إلا معيّنٌ في الفساد مسلّمُ

أسفي على تلك البلاد وأهلها الله يلطف بالجميع ويرحمُ [83]

(81) المصدر السابق، ص 80.

(82) المصدر السابق، ص 81.

(83) المصدر السابق، ص 510 - 511.

والعجيب أن السلطان الذي بكى عندما سمع هذه القصيدة قال بعد أن انتهى من بكائه:

لو كان حياً ضربت عنقه ! إذ كيف يتجرأ شاعر على قول ذلك عن السلاطين !

وقد تحول "الآخر" العدو في أذهان الشعراء إلى غول حقيقي، وإن من الأفضل إعادة البلاد إليه، هكذا صراحة، يقول **ابن الغسال** بعد سقوط طليطلة:

يا أهل أندلسٍ شدوا رحالكم فما المقام بها إلا من الغلطِ (84)

وهو بذلك يقوم بدور طابور خامس في تثبيط العزائم وبث روح الهزيمة، ويقول آخر متطوعاً لخذلان قومه وكسرهم قبل المعركة:

يا أهل أندلس ردوا المعار فما في العرف عاريةٌ إلا مُردّات (85)

وثمة من الشعراء مَنْ صوَّر "الآخر" بأنه مجرد كافر:

طليطلة أباح الكفر منها حماها! إن ذا نبأ كبير

ألم تك معقلاً للدين صعباً فذلله كما شاء القدير

وأخرج أهلها منها جميعاً فصاروا حيث شاء بهم مصير

وكانت دار إيمان وعلم معالمها التي طمست تنير

فعادت دار كفر مصطفاة قد اضطربت بأهليها الأمور (86)

ولأن الهزيمة تقود إلى جلد الذات، فإن الشاعر يرى أن العقاب الذي أنزله "الآخر" العدو هو جزء من العقاب الإلهي:

فإن قلنا العقوبة أدركتهم وجاءهم من الله النكير

فإنا مثلهم وأشد منهم نجور، وكيف يسلم من يجور

---

(84) المصدر السابق، ص 513.

(85) المصدر السابق، ص 514.

(86) المصدر السابق، ص 515 - 516.

أتأمـــل أن يحـــل بنـــا انتقـــام وفينـــا الفـــسق أجمـــع والفجـــور؟

وأكـــل للحـــرام ولا اضـــطرار إليـــه فيـــسهل الأمـــر العـــسير

نخـــور إذا دهينـــا بالرزايـــا ولـــيس بمعجـــب بقـــرّ يخـــور

ونجـــبن لـــيس نـــزأر، لـــو شـــجعنا ولـــم نجـــبن لكـــان لنـــا زئيـــر[87]

ولما حوصرت إشبيلية سنة (645هـ)، نفاجأ بأن الوزير اليهودي، الشاعر الأنيق والغزل، يكتب قصيدة قوية رنانة يستنجد بها أمراء المغرب لفك الحصار عن مدينته، وأهم ما فيه أنها تدعو إلى النخوة العربية والوحدة الإسلامية، وهو دليل آخر على التسامح وعلى اندماج "الأنا" بـ"الأنا" الثقافية والوجدانية، يقول هذا الوزير اليهودي **إبراهيم بن سهل الإسرائيلي:**

يـــا معـــشر العـــرب الـــذين توارثـــوا شـــيم الحميـــة كـــابراً عـــن كـــابرِ

إن الإلـــه قـــد اشـــترى أرواحكـــم بيعـــوا ويهنـــئكم وفـــاء المـــشتري

أنـــتم أحـــق بنـــصر ديـــن نبـــيكم ولكـــم تمهـــد فـــي قـــديم الأعـــصر

أنـــتم بنيـــتم ركنـــه فلتـــدعموا ذاك البنـــاء بكـــل لَـــدْنٍ أســـمر[88]

لا أعتقد أن هناك ثقافة استطاعت أن تختلف وأن تساوي بين أبنائها بهذا الشكل. وقد أثبتت الحضارة العربية الإسلامية أنها قادرة على أن تقدم مقولتها وأن تستمع إلى مقولات الآخرين، وأن تتجاور المقولات بطريقة تكاد تكون معجزة في بعض الحالات، وتخبرنا القصيدة السابقة أنها إحدى تلك الحالات.

وبعد سقوط الأندلس كلها، يتحول "الآخر" إلى أن يكون المسلم الغافل اللاهي الذي لا يهب إلى النجدة، المسلم المضيع الحقوق "الآخر" يصبح "نحن"، يقول **ابن الرندي في** نونيته الشهيرة:

أعنـــدكم نبـــأ مـــن أهـــل أنـــدلس فقد ســـرى بحـــديث القـــوم ركبـــان

---

[87] المصدر السابق، ص 517 - 518.

[88] المصدر السابق، ص 530 - 531.

كم يستغيث بنـا المستـضعفون وهـم قتلـى وأسـرى فمـا يهتـز إنـسان
مـاذا التقـاطع فـي الإسـلام بينـكم وأنـتم يـا عبـاد الله إخـوان
يقودهـا العلـج للمكـروه مكرهـة والعـين باكيـة والقلـب حيـران
لمثل هـذا يـذوب القلـب مـن كمـد إن كان في القلب إسـلام وإيمـان[89]

"الآخر" في العصر الأيوبي والمملوكي

يظهر "الآخر" العدو في هذا العصر بطريقة قوية وواضـحة، ذلـك أن العـدوان الصليبي كان مستفحلاً في بلاد العرب والمسلمين، خصوصاً في بلاد الشام ومـصر، ولهذا فقد تصدى الشعراء لهذا "الآخر" يردون عليه ويحقرونـه ويستنهـضون الهمـم لقتاله، وهذا الشاعر **ابن القيسراني** يحث **نور الدين زنكي** على تحرير الأقصى بعد أن انتصر على الصليبيين سنة (544 هـ):

فانهض إلى المسجد الأقصى بذي لجـب يوليك أقصى المنى فالقـدس مُرتَقِـبُ
وائذن لموجـك فـي تطهيـر سـاحله فإنمـا أنـت بحـر لُجُّـهُ لجـبُ
يا مـن أعـاد ثغـور الـشام ضـاحكة من الظُّبا عن ثغـور زانهـا الـشنبُ
مـا زلـت تلحـق عاصـيها بطائعهـا حتـى أقمـت وأنطاكيـةً حلـبُ[90]

ويدعو **ابن القيسراني** إلى طرد الصليبيين من البلاد، خصوصاً بعد أن فتحت مدينة الرها على يد آل زنكي:

فـإن يـك فـتح الرُّهـا لجـةً فـساحلها القـدس والـساحلُ
فهـل علمـتْ علـم تلـك الـديار أن المقـيم بهـا راحـلُ[91]

[89] المصدر السابق، ص 553 – 554 .
[90] حنا أبو حنا: ديوان الشعر الفلسطيني، جمعية التطوير الاجتماعي، حيفا، 1991، ص 69 - 70.
[91] المصدر السابق، ص 71.

ولكن **ابن القيسراني** يفرق بين "الآخر" العدو و"الآخر" المختلف دينياً أو قومياً، ولهذا لا يجد غضاضة في التغزل بجميلات أنطاكية الروميات:

لقد فتنتني فرنجية ... نسيم العبير بها يعبق

ففي ثوبها غُصنٌ ناعم ... وفي تاجها قمر مشرق

وإن تك في عينها زرقة ... فإن سنان القنا أزرق[92]

(لنلاحظ أن الشاعر الفلسطيني **ابن القيسراني** الذي يربط بين العين والسلاح سيتكرر مرة أخرى في شعر شاعر فلسطيني آخر هو **محمود درويش، ابن القيسراني** كان من سكان قيسارية أما **درويش** فكان لا يبعد عنه كثيراً على الساحل ذاته).

ولا يجد هذا الشاعر بحرج في التغزل بماريا المسيحية:

وعهدي بماريا، سقى الله عهدها ... بما عندها من حاجة الهائم الصدي

وفي ذلك الزنار تمثال فضة ... تنقط خديه العيون بعسجدِ[93]

ويدخل الشاعر كنيسة بربارة في أنطاكية، فتدهشه الراهبات بجمالهن، فيقول:

فلولا التحرج في ملتي ... طلعت عليهن في برنس

وقمت ألحن قداسهن ... غير بليد ولا أخرس

فرنجية ساكن عقدها ... وزنارها قلق المجلس

فيا ليتني عندها دمية ... تراني ولا ريب في ملمس

فأقسم لو أنني أستطيع ... تحولت صورة مار جرجس[94]

أما **القاضي الفاضل**، فيقول في وصف سيوف **صلاح الدين** داعياً إياه إلى الحرب:

---

(92) المصدر السابق، ص 73.

(93) المصدر السابق، ص 92.

(94) المصدر السابق، ص 94 - 95.

في محاريـــب حربــه البــيض صــلَّتْ وركـــوع الظّبـــا ســـجود الهـــامِ[95]

وفي العصر المملوكي، وما بعده، اختفى، أو كاد، التهديد المباشـــر مـــن الأعـــداء الغزاة، وخصوصاً بعد أن تم طرد آخر الصليبيين من عكا في عهد السلطان **الخليل بن قلاوون**. فقد شعر العالم الإسلامي أنه انتصر، وبدلاً من أن يفيد مـــن هـــذه التجربـــة القاسية وأن يطور من أدواته وأساليبه، غرق هذا العالم في عزلة حقيقية ســـاهم فيهـــا اكتشاف طرق التجارة البعيدة، مما أدى إلى جمود الحركة الثقافية والجـــدل والـــشعر، وتحول العلماء والفقهاء إلى عمليات الجمع والتفسير وتفسير التفسير[96]، وتحول الشعر إلى صناعة كغيرها من الصناعات التي تتجمل بخارجها وليس من داخلها، ويبـــدو أن اختفاء "الآخر" المحرّض يدعو، أيضاً، إلى اختفاء الدافعية للقول والعمل. ومـــا كـــان التنميق اللفظي والتفنن في تنويع الألفاظ وإظهار البراعة بالتزام مـــا لا يلـــزم ونظـــم التواريخ الشعرية إلا التعبير عن توقف المجتمـــع عـــن الحـــراك الثقـــافي واكتفائـــه بالمظاهر، ودليلاً، أيضاً، على انتهاء دور المثقف شاعراً أو عالماً أو فقيهاً، بسبب من اختطاف ذلك من قبل ذوي السلطان الذين أداروا الملك بطريقة مختلفة، وعليه، أيضاً، فقد فترت الحماسة العصبية والقومية وقلّت دواعي اللهو في جو الاضطراب السياسي وقسوة العيش.[97]

الآخر مطلع القرن السادس عشر

كانت مصر ولبنان الموقعين اللذين شهدا احتكاك الشرق بالغرب، أو قد سبقت لبنان إلى القرن السادس عشر وما يليه، ذلك أن **فخر الدين المعني**، أميـــر لبنـــان الأكبـــر، اتصل بأمراء توسكانة الإيطاليين وعقد معهم التحالفات التجارية والثقافية، فبعثوا إليـــه بطائفة كبيرة من العلماء والخبراء ليعملوا على إنهاض البلاد، ولم يكتف الأمير **فخـــر**

(95) المصدر السابق، ص 153.
(96) د. حسين مؤنس: عالم الإسلام، مصدر سبقت الإشارة إليه ، ص 167.
(97) المصدر السابق، ص 168.

الدين بذلك، بل شجع البعثات الأوروبية إلى بلاده، وبنى لهم الخانات والقصور وأعطاهم من أمواله الخاصة.

وقد اهتم الغرب أيضاً بلبنان، وكان البابا أول المهتمين، فقد أمر بفتح المدارس هناك، واستقبل أبناء الطائفة المارونية في الفاتيكان للتعلم، وأمر بابا آخر بفتح المدرسة المارونية في الفاتيكان، وكان لهذه المدرسة شأن كبير في تخريج أفواج كثيرة غيرت واقع لبنان.

ولم يتوقف الأمر على الفاتيكان أو توسكانة الإيطالية، فقد توافد على لبنان المرسلون الأوروبيون من مختلف الجنسيات، فأنشأوا المدارس والأديرة واستطاعوا تخريج أجيال من المثقفين الذين كان لهم تأثير عميق وكبير على الجدل الثقافي في بلاد العرب كلها.

ومن المشاهير الذين احتكوا بهذا الجو واستطاعوا أن يقدموا نتاجاً لهذا الاحتكاك القس **جبرائيل الصهيوني الأهدني** (1577 – 1648) فقد تخرج في مدرسة رومة، ومدرّس العربية والسريانية في مدرسة الحكمة الشهيرة بالعاصمة الإيطالية، وقد ترجم إلى اللاتينية كتاب **الإدريسي** "نزهة المشتاق في ذكر الأمصار والآفاق"، وهناك، أيضاً، **إبراهيم الحاقلاني** (1664) الذي تخرج في مدرسة رومة ومدرس العربية السريانية في المدينة ذاتها، وكذلك في جامعة فرنسة، وقد دعاه الكاردينال الشهير **ريشيليو** "ترجمان البلاط" لأنه ترجم عدداً من الكتب العربية، وهناك المطران **جرمانوس فرحات** (1670 – 1732) الذي ألف في الطب والفلك والرياضيات وأنشأ في حلب المكتبة المارونية، وهناك، أيضاً، من خريجي مدرسة رومة **بطرس مبارك** (1640 – 1747)، الذي أتقن سبع لغات وأنشأ مدرسة عينطورة، وهناك كثيرون عملوا على ترجمة النفائس العربية إلى اللغات الأوروبية، وترجموا العلوم الحديثة إلى العربية، منهم **يوسف السمعاني** (1687 – 1768) خريج مدرسة الموارنة برومة، وقد بلغ أن يكون أمين مكتبة الفاتيكان، وأن يؤسس المكتبة الشرقية هناك بعد أن جمع مخطوطات عربية غاية في الأهمية، وقد دعاه الملك **كرلس الرابع** ملك صقلية ونابولي ليكون مؤرخاً للمملكة، ومنهم، أيضاً، **إسطفان السمعاني** الذي وضع فهرساً للعربية

والإسبانية معاً، ومن الجيل الثاني الذي تأثر بهذا التطور **بطرس البستاني** صاحب أول دائرة معارف بالعربية، و**سليمان البستاني** و**أحمد فارس الشدياق** و**الكونت رشيد الدحداح**.[98]

أما في مصر، فقد شكلت حملة **نابليون** عليها العام (1798) نقطة تحول في تاريخها، ذلك أن الغازي الفرنسي أراد أن يكون غازياً بالعلم أيضاً – بسبب من رغبته في حيازة رضا علماء أوروبا ومثقفيها –، فضم إلى حملته العسكرية (146) عالماً من مختلف حقول العلم، بالإضافة إلى مطبعة بالحرف العربي.

وقد أنشأ **نابليون** في مصر مدرستين ومجمعاً علمياً على غرار المجمع الفرنسي، هدف، فيما هدف، إلى دمج الثقافة العربية بالغربية، وقد اهتم هذا المجمع بالرياضيات والطب والاقتصاد والفنون والآداب وتاريخ مصر، وأنشأ المجمع مكتبة ضمت كتباً فرنسية ومخطوطات عربية وأخذت تستقبل طلاب العلم، وأصدر الفرنسيون صحيفتين باللغة الفرنسية ومسرحاً للتمثيل فضلاً عن المصانع والمعامل لصنع الأقمشة والورق ومرصد فلكي .

وبعد خروج الفرنسيين من مصر، وتولي **محمد علي** الحكم فيها، واصل طريق الانفتاح على الغرب، خصوصاً على فرنسا، فأرسل بعثات علمية إليها وإلى غيرها من الدول، وعمل على إنشاء المدارس لتقوية نظامه العسكري، وعمل أيضاً على تشجيع الترجمة من اللغات الغربية وكذلك الطباعة والصحافة، وقد واصل حفيده **إسماعيل** الحكم حتى واصل عمل جده في الانفتاح على الغرب حتى قيل إن مصر قطعة من أوروبا على رغم أفريقيتها.[99]

وكان من أثر ذلك كله أن حدثت اضطرابات في البنية الذهنية القديمة، حيث تم اكتشاف الهوة الحضارية الواسعة بين أبناء البلاد العربية والغرب، مما أدى إلى نشوء تيارات فكرية وأدبية في علاقتها بالآخر، فهناك من رفضه رفضاً قاطعاً، وهناك من حاول أن يستفيد مما يقدمه الغرب على المستوى الفني الشعري من دون التخلي عن

---

(98) تاريخ الأدب العربي، مصدر سبقت الإشارة إليه، ص 1033 – 1046 .

(99) تاريخ الأدب العربي، مصدر سبقت الإشارة إليه، ص 898.

الأساليب العربية القديمة (كأعمال **شوقي** و**خليل اليازجي** في المسرح)، وهناك من تطرفوا في انحيازهم للآخر الغربي معتبرين إياه السقف والذائقة والمثال، وقد ترك هؤلاء الأساليب العربية القديمة وقلدوا الآخر تقليداً يكاد يكون أعمى، ومن هؤلاء **جبران خليل جبران**، وهناك من حاول أن يتمثل تجربة الآخر الغربي بشرط أن تنطبق على تجربته المحلية ومثال ذلك **علي محمود طه** و**إلياس أبو شبكة** و**فوزي المعلوف**.

وكان من أثر ذلك أن تغيرت مضامين الشعر وأشكاله، أما مضامينه فقد تعددت وتنوعت ما بين المضامين الإنسانية العامة والاجتماعية والقصصية التمثيلية، أما بالنسبة لأشكال هذا الشعر فقد تم التصرف بالقافية والتفعيلة وصار هناك شعر مرسل ومنثور.[100]

وفي هذا الطور لم يعد الآخر عدواً أو نقيضاً، بل تم التفريق بين الآخر المستعمر والآخر العالم، ودان المثقف العربي للآخر الذي يعلمه ويحتله ويطعمه أيضاً.

فهذا الشاعر الشيخ **ناصيف اليازجي** يتصل بالمرسلين الأمريكيين ويعمل معهم، وينشط الجمعية السورية التي أنشئت سنة (1847) بمساعي **سميث** و**تمبسون**، وكان الشيخ **ناصيف** أحد أعضائها الأولين وفي عمدتها الخصوصية[101]، وهنا لا يمكننا طبعاً التغاضي عن الأهداف القريبة والبعيدة لمثل هذه الجمعيات ودورها، ولكننا نريد القول إن المثقف في ما يعرف بعصور النهضة كان مثقفاً مختلفاً عن مثقفي العصور التي سبقته، فمثقف ما يعرف بعصر النهضة كان "مصنوعاً" في مدارس الغرب وجمعياته وتمويله، نقول هذا ونحن لا نقلل إطلاقاً من عمل هؤلاء وجهدهم ونتاجهم.

الآخر .. الآن

الآن وفي مطلع الألفية الثالثة، وبعد الهزائم والزلازل، فإن "الآخر" العدو يفرض علينا التطبيع ويهددنا بالديموقراطية وحقوق الإنسان من خلال تصور عالمي

---

(100) المصدر السابق، ص 924.

(101) المصدر السابق، ص 944.

استعماري يسمى "العولمة" أو "الكوننه" أو "الوحدنة" أو ما نشاء من أسماء لهذا القادم الجديد.[102]

"الآخر" الآن هو القوي، المانح، الديموقراطي، العلمي، المسيطر، المنتصر، واضطر المثقف والمبدع العربي أن يتعامل مع هذا الآخر تعاملاً مختلفاً يحمل كل ألوان الطيف، ولم يعد التسامح فضيلة كما كان ذات مرة، ولم يعد الافتخار مجدياً بعد كل ما جرى، وعاد "الآخر" العدو سيرته الأولى في مسخ الثقافات المحلية أو تحويلها وتهميشها في محاولة لفهمها لمزيد من السيطرة، ويقدم لنا **تودوروف** في كتابه الرائع "فتح أمريكا" آليات التهميش والإهمال والتحقير، وعلى نقيض الثقافة العربية الإسلامية التي حققت مبدأ الاختلاف مع التساوي فإن "الآخر" الغربي لا يعترف بذلك أبداً، ولا يؤمن به، على رغم أنه حمل هذا الشعارات كلها في القرن العشرين. ويمكن الرجوع إلى كتاب **منير العكش** "حق التضحية بالآخر" لنرى تأكيداً ساطعاً على ما ذكره **تودوروف** في كتابه هذا.

سطوة "الآخر" العدو وغير العدو جعلت المثقف والمبدع العربي يعيش في دوامة حقيقية من الاضطراب، بين ماركسية وعلمانية ووجودية واشتراكية وغيرها، فضلاً عن اختيار الدين حلاً قد يذهب به بعضهم إلى أقاصي التطرف، وقد يذهب به بعضهم الآخر إلى أقاصي التعامل مع "الآخر" الغربي.[103]

وقد تواجد "الآخر" العدو وغير العدو في الشعر العربي، في هذه المرحلة، بطريقة تكاد تكون فريدة من نوعها، ففي الوقت الذي يقول فيه الشاعر المصري **أمل دنقل** قصيدته الشهيرة "لا تصالح" في نهاية سبعينيات القرن الماضي[104]، وبعد توقيع اتفاقات "كامب ديفيد" مباشرةً فإنه يقول ذلك بلغة واضحة وصريحة وحاسمة لا جدل فيها ولا تردد ولا تراجع، الأمر الذي يدفعنا للقول إن قصيدة **أمل دنقل** هذه تكاد تختصر كل القصائد العربية المعاصرة، التي تُعتبر قصيدة واحدة طويلة ذات تنويعات

---

(102) د. صالح أبو إصبع وعز الدين المناصرة (تحرير): العولمة والهوية، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان، 1999، ص 12.

(103) المصدر السابق، ص 13.

(104) الشاعر أمل دنقل: قصيدة "لا تصالح" مجلة أقواس العدد "9" 2003، بيت الشعر رام الله – فلسطين.

متعددة، جعلت "الاحتلال" بكل أشكاله وصوره هو "الآخر" الذي ينبغي التصدي له ومواجهته، أما **محمود درويش**، وهو – ربما – أكبر شاعر في العربية في وقتنا الحالي، يقول متمنياً، دلالة خيبة الأمل والإحساس بالهزيمة:

لو كان لي حاضر آخر

لامتلكت مفاتيح أمسي

ولو كان أمسي معي

لامتلكت غدي كله.[105]

إذاً هو لا يمتلك الحاضر ولا الماضي ولا المستقبل، هل هناك اضطراب أكثر من هذا ؟!

وصلنا إلى هذه الدرجة !

وصلنا إلى الدرجة التي نفقد فيها كل شيء .. هذا ما يقوله شاعر من كبار شعراء العربية.. ألا يذكرنا هذا بما قاله **المتنبي** و**ابن الرندي** من قبل ... ؟

علاقتنا بالآخر هي علاقتنا بالحضارة !

---

[105] محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، مطبوعات وزارة الثقافة، القدس، غزة، 1995، ص 84.

الفصل الثاني

صورة الآخر في الشعر الفلسطيني

صورة الآخر في الحالة الفلسطينية

- الآخر في الخطاب الروائي
- الآخر في الخطاب السياسي والفكري
- الآخر في الخطاب المسرحي
- الآخر في الخطاب التشكيلي
- الآخر في الخيال الشعبي

صورة الآخر في الشعر الفلسطيني قبل أوسلو

صورة الآخر في الشعر الفلسطيني بعد أوسلو

- الآخر السلطة .. الآخر السياسي
- الآخر العدو
- الآخر الاجتماعي : الفاسد
- الآخر الشريك
- الآخر الغربي
- الآخر .. الذات
- الآخر الجنسي "الإيروتيكي"
- الآخر الملتبس
- الآخر التاريخي
- الآخر الإنساني
- الآخر الميت

صورة الآخر بين النقيض والشريك



الفصل الثاني

صورة الآخر في الحالة الفلسطينية

الآخر في الخطاب الروائي

نشر الشاعر والكاتب **سليمان التاجي الفاروقي** في جريدة "فلسطين" بتاريخ (1913/11/27) قصيدة هي من أولى القصائد التي تحذر من الخطر الصهيوني، وترد فيها لفظة "يهود"، قال فيها:

"يهود، وما أمر اليهود بخائلٍ ولكنه شعب له المال أجمع"[1]

ونشر الشاعر والكاتب **فيصل قرقطي** مقالة له بعنوان "صورة الآخر"، في مجلة "مشارف" بتاريخ (1996/1/6)، أي بعد اثنين وثمانين عاماً مما نشره **الفاروقي** قال فيها:

"من هنا، الأجدر بي أن أسرد سمات وانطباعات أكثر منها تحديدات على رغم ما يشوبها من حقائق تاريخية تشدني بين النقيضين تماماً، وذلك حتى أكون صادقاً مع المشهد العام القديم أولاً، ومع المشهد الجديد الذي بدأ يتشكل ثانياً، ومع روحي الموزّعة والمربوطة كقدر محتم بين المشهدين، والشعور الإنساني العام لنا كبشر يحتّم علينا استدراج هناءة العيش، وسلامته وسلامةُ لأطفالنا جميعاً، فإنني لا أنكر رغوة الوجدان الصافية التي تغسل الكثير من أدران العداء، وذلك تأسيساً على التزام وجداني وسياسي في طقس الفلسطيني المنظور آنيّاً على الساحة الفلسطينية والعالمية عموماً"[2].

---

[1] نشر الدكتور عادل الأسطة جزءاً من القصيدة في كتابه "اليهود في الأدب الفلسطيني"، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، آب، 1992، ص 16.

[2] مجلة مشارف، العدد 6، حيفا، 6 كانون الثاني 1996.

والسبب في هذا الذي يعبر عنه الشاعر من "التوزّع بين المشهدين" وعـدم إنكـار "رغوة الوجدان الصافية التي تغسل الكثير من أدران العداء" هو أن الشاعر قرقطـي الذي عمل طول حياته في صفوف منظمة التحرير مقاتلاً وكاتباً وصحافياً في مجلـة "فلسطين الثورة"، وعاد إلى الوطن في العام (1994)، وهو ابن لوالد فلسطيني ولأم يهودية، ويذكر في مقالته المشار إليها التي نشرها بعد عودته إلى الوطن بعد سـنتين فقط أنه ذهب لزيارة أخواله اليهود في القدس، فيصف ذلك كما يلي: "وفجأة أجد نفسي في بيت متواضع، يلتف حولي أربعة أخوال وزوجاتهم وبناتهم وأولادهم، ويبدأ الحديث متسلسلاً ناعماً بعد التفرّس في الصور والوجوه ليتأكد الإحساس والشبه، كـان همهـم الاطمئنان على "راحيل" – والدة الشاعر – التي خطفها الموت قبل سبعة أعوام، وكان همّي أن أحدّثهم عن "فدوى" – هو الاسم العربي لوالدة الشاعر راحيل–، وبين فـدوى وراحيل وجدتني أغوص داخل مشاعر وأحاسيس أمي لأحاول وصفها، كيف لـي أن أصف الإحساس الذي ربّاني وأرضعني وثقّف روحـي حتـى نـشأت علـى هـذه الشاكلة".[3]

ثم يقول الكاتب والشاعر **قرقطي** عن تلك الزيارة: "امتدت الجلسة بيننا حوالي سبع ساعات، وكانوا يتحلّقون حولي كأني مخلوق غامض غريـب، نبتـة خارجـة علـى القانون، ولكنها نبتة جديرة بالأرض وبالحياة، وطافت بي غمامات من دمـع وحنـين لتمتد بي إلى ذكرى أمي الندية وأعرف حينها مدى التضحية الكبيرة التي قدمتها، لـم يتسع الحديث بيننا ليشمل السياسة أو الصراع، كان حديثاً إنـسانياً بامتيـاز، شـربت وشربت وشربوا معي، فَرحتُ بهم وفرحوا بي كما يليق بالعائد إلـيهم بعـد سـنوات اغتراب، ليقول الخال الأكبر يوسف: آه .. الآن غمامة سوداء انجلت عن قلبي بعد أن مكثت فوقه أكثر من أربعين سنة.

تجرأت بنت الخال لتسألني: أتؤمن بالسلام ؟!

قلت: نعم.

قالت: أنا لا أؤمن.

---

[3] المصدر السابق.

قلت: لو كنتِ مكاني لآمنتِ واقتنعتِ.

سألتني: ماذا تكتب في الصحف.

قلت: أكتب عن القدس.

وسحبتُ ورقة من حلقات "الاتحاد" – يقصد جريدة الاتحاد التي تصدر في حيفا وهي لسان حال الحزب الشيوعي الإسرائيلي – وقرأتُ، وبدأ الخال الأكبر الذي يجيد العربية بامتياز يترجم لها، فاستغربتْ أشد الاستغراب ما سمعتهُ عن القدس من ابن عمّتها .

فقلتُ لها مازحاً: أنت يا "شوشي" تشبهين ابنتي سماء إلى حد السماء، وسماء تشبه أمي إلى حد الأرض، وأنا أشبه أمي، والأرض أمي .

فقالت: من أبوك ؟

قلت: محمد وأمي راحيل أو فدوى التي تشبهك وتتجسد في ابنتي سماء .

وليلاً ودعتهم على أمل اللقاء ..

أناس طيبون وحساسون فرحوا بي وفرحتُ بهم".[4]

اقتبست هذا النص – على طوله – لأُدلل على أن صورة "الآخر" العدو أو النقيض جرت عليها تغييرات وتطورات حوّلتها من قطب إلى قطب مُعاكس، أو، في حالات أقل حدة، من عدو كله شر إلى عدوٍّ يمكن التعامل معه على أرضية إنسانية مشتركة، أو دعاوى أخرى من هذا النوع، إذ إن صورة الآخر – بوصفه اليهودي أو الإسرائيلي أو المحتل أو المستوطن أو الاستعماري – تطورت مع تطور الهوية الذاتية لعرب فلسطين، الذين عرّفوا أنفسهم العام (1921) بأنهم "عرب جنوب سوريا" [5] خلال المؤتمر القومي السوري الأول الذي عقد في دمشق، وعرّفوا أنفسهم العام (1988) في وثيقة الاستقلال الصادرة في الجزائر كالآتي: "على أرض الرسالات السماوية إلى البشر، على أرض فلسطين، ولد الشعب العربي الفلسطيني، نَما وتطوّر وأبدع وجوده

---

[4] المصدر السابق.

[5] ألبرت حوراني: الفكر العربي في عصر النهضة 1798 – 1939، دار النهر للنشر، ط3، 1977، ص 412.

الإنساني والوطني عبر علاقة عضوية، لا انفصام فيها ولا انقطاع بين الشعب والأرض والتاريخ".[6]

وما بين هذين التعريفين – من مطلق الإحساس القومي إلى ذروة من ذروات الهوية الذاتية والإقليمية – تغيرت صورة العدو، وتغيرت طرق التعامل معه والنظر إليه وتصويره .

ففي مطلع القرن العشرين، وبعد انحلال الخلافة العثمانية نتيجة الخراب الداخلي الذي أصاب الإمبراطورية، من جهة، ونتيجة للتحديات الدولية الخارجية، من جهة أخرى، وجد العرب أنفسهم مضطرين إلى البحث عن أشكال جديدة من التسميات أو الصياغات المناسبة للتكتل والتوحّد، وكانت بريطانيا في ذلك الوقت قد أعدت السيناريوهات المناسبة لملء الفراغ الناتج عن غياب العثمانيين، وقد تمثّل ذلك في ما سمّته المملكة العربية بزعامة الهاشميين، الذين تقدّموا بشعارات قومية مقابل القومية التركية المستعدِية والمستفِزة، ولكن المملكة العربية لم تدم أكثر من سنة تقريباً، حيث قامت الدولتان الاستعماريتان فرنسا وبريطانيا بتقاسم مهد القومية العربية – كان القوميون العرب الأوائل لا يُدْخِلون أو لا يعتبرون مصر والمغرب العربي دولاً مؤهّلة لحمل رسالة القومية العربية –، حيث تمّ وضع فلسطين والأردن والعراق تحت الانتداب البريطاني، فيما خضعت سوريا للانتداب الفرنسي، ضمن اتفاقية استعمارية سيئة الذكر تدعى "سايكس بيكو" عُقدت في فرنسا العام (1916)، ثم تم التأكيد عليها في اتفاقية سان ريمو في إيطاليا العام (1920).

وقد شهدت الأعوام ما بين (1908 – 1927) تصاعداً للخطاب القومي العلماني الذي يدعو إلى الأخذ بالحضارة الغربية – وحتى حمايتها كما نجد لدى المنظّرين القوميين الأوائل، خصوصاً الموارنة –[7]، ولكن ضغط الاحتلال وانشغال كل قطر بتحرير نفسه أولاً أنهيا المؤتمرات القومية التي تواصلت حتى العام (1937)، إذ عُقد

---

[6] الفقرة الأولى من إعلان الاستقلال الفلسطيني، وقد تلاها الرئيس ياسر عرفات في مدينة الجزائر بتاريخ 1988/1/15، وهو يوم يحتفل فيه الشعب الفلسطيني بإعلان الاستقلال سنوياً.

[7] نحن نعتمد في هذه الفقرات جميعاً على ما ورد في كتاب الفكر العربي في عصر النهضة، لمؤلفه ألبرت حوراني.

مؤتمر في بلودان بسوريا، وكان هذا المؤتمر هو المؤتمر الأخير الذي ظل يرفع شعار الوحدة القومية على أساس ديني .[8] ويذكر أن الفلسطينيين شاركوا في هذه المؤتمرات جميعاً، لكونهم الأكثر تضرراً بعدما تبين خطر الهجرة الصهيونية إلى فلسطين، وبعد أن عرف العرب كلهم أن بريطانيا خدعت الجميع.

هذا التوجه القومي الديني الذي أوجدته تلك المؤتمرات وجد صداه فيما كتبه المثقفون والشعراء والكتاب عن الآخر في فلسطين، فهذا **سليمان التاجي الفاروقي** يكتب في جريدته مقالات وقصائد عن الخطر الصهيوني منذ العام (1912) ويصفهم بأنهم "أقل شعوب الأرض، أهون أمة".[9] وبعد العام (1917)، وشيوع خبر ما وعدت به بريطانيا اليهود من إقامة وطن قومي لهم في فلسطين فيما عرف بوعد بلفور، اتخذ الفلسطينيون مواقف متشددة نحو اليهود، سواءً أكانوا من المهاجرين إليهم أم من أولئك المقيمين في فلسطين قبل العام (1917)، على اختلاف في حدة ذلك الموقف نتيجة الوعي أو القرب الشخصي أو الموقف السياسي.

وقد فرّق الدكتور **عادل الأسطة** في كتابه بين ثلاثة تيارات ثقافية في التعامل مع الآخر وبلورة صورته بين العامين (1917) – عام وعد بلفور – وحتى العام (1948) عام النكبة:

- التيار الأول هو ذلك الذي لم يميز بين اليهودي والصهيوني، فمرّة يضعهم في الموقع ذاته، ومرة أخرى يفرق بينهم، ويلجأ أصحاب هذا الاتجاه إلى التعميم الذي يعفيهم من محاولة التمييز، وخير من يمثل هذا الاتجاه الشاعر **وديع البستاني**، وهو شاعر لبناني مسيحي قضى شطراً كبيراً من حياته في فلسطين، واطّلع مبكراً على خطر الصهيونية على فلسطين.
- أما الاتجاه الثاني فيقف من اليهود بعامة موقفاً معادياً، ولا يفرق بين اليهودي أو اليهودي الصهيوني، وهذا يلاحظ فيما كتبه **خليل بيدس** و**إبراهيم طوقان** و**محمد العدناني** و**برهان الدين العبوشي**.

---

[8] المصدر السابق.

[9] د. عادل الأسطة: صورة اليهود في الأدب الفلسطيني، مصدر سبقت الإشارة إليه، ص 18-19.

- أما الاتجاه الثالث فيميل أصحابه إلى التمييز والدقـة، فيفرقـون بـين يهـودي ويهودي، ونجد ذلك فيما كتبه **إسحاق موسى الحسيني** و**نجاتي صدقي**.

ولكن تجدر الإشارة إلى أن التيارات الثلاثة اشتركت في رسـم صـورة نمطيـة لليهودي، على إطلاقه، تتميز بصفات سلبية أهمها حب المال واستغلال الرذيلة وسيلة من وسائل الاحتيال على العيش – وسنفصل ذلك في كلامنا على الشعر –.

أما مصادر تلك الصورة فهي آتية من اللغة السائدة في تلك الفترة، ونقـصد بهـا المحتوى القومي والمحتوى الديني، ولهذا فقد نهل جميع ممثلي التيارات الثلاثـة مـن النصوص الدينية ليرسموا ملامح صورة اليهودي كقاتل للأنبياء وناكث عهود ومراوغ جبان، ويمكن القول، أيضاً، إن صورة اليهودي في هذه الحقبة هي صورة آخر شرير لا يمكن التعامل معه أو البحث عن إنسانيته أو حتى التوصّل إلى تسوية معه، فهو إما جاهل – كاليهود الفلسطينيين الذين عاشوا في فلسطين قبل العام (1917) – أو مُغرَّر به من قبل الصهيونية. أما الصهيونية ذاتها فلم تُفهم في إطارٍ مـن بنيـة اسـتعمارية كاملة، وإنما فُهمت على أنها أحد تجليات اليهودية ليس إلاّ. يضاف إلى ذلك أن صورة الآخر في هذه المدة عبّرت عن صورة نمطية لـ"معدن اليهود" كلهم، وكأنّ اليهـودي جوهر قائم بذاته فوق الظروف وفوق التاريخ وفوق العوامل الاجتماعية – وسنتعرض لهذا بالتفصيل في القسم الخاص بالشعر الفلسطيني– .

ونلمس هذا "المعدن الأبدي" في ما كتبه **خليل بيدس** مثلاً في روايته "الوارث" العام (1920)، وقد أورد بعض فقراتها الدكتور **ناصر الدين الأسد** في كتابه "خليل بيـدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين"، واقتبس منه الدكتور **عادل الأسطة** في كتابه "اليهود في الأدب الفلسطيني"[10]. وفي هذه الرواية التي كُتبتْ في وقت مبكر جـداً – لتدل على وعي مبكر جداً لدى الكاتب – نجد عدة شخصيات يهودية توزّعت بين الفتاة

[10] الرواية ذاتها غير متوفرة للباحثين المذكورين.

اللعوب التي تستخدم جسدها من أجل أغراضها، والمُرابي الذي يعبد المال. وهكذا فقد ثبّت **بيدس** الصورة التقليدية لليهودي مُنحلاً وبخيلاً ومستغلاً.[11]

وحول ذلك، يقول **د. إبراهيم السعافين:** "ومن هنا نلاحظ أن أول رواية فلسطينية بالمفهوم الواضح للرواية قد ارتبطت بالقضية الفلسطينية، فالصورة التقليدية لليهود، وبخاصة الصهاينة، أنهم مشهورون بحب المال، وهم – كما تنص تعاليمهم – يبذلون الجنس في سبيله وفي سبيل أهدافهم الأخرى، إذ يغررون بالسُذّج من الناس غير عابئين بالقيم الأخلاقية، وقد ارتبطت القضية الفلسطينية في نشأتها بالهموم العربية الكبرى، وحاولت أن تعالج الواقع من زوايا متعددة".[12]

وهذا ما نراه بحق في روايات كل من: **جمال الحسيني** "على سكة الحجاز"[13]، التي حضت على الوحدة الوطنية أمام الأطماع الصهيونية، وكذلك رواية "ثريا" التي عالجت هي الأخرى عدم الركون إلى ما يطرحه الاستعماري الإنجليزي وربيبه الصهيوني في فلسطين، وهو ما نجده، أيضاً، في رواية "بين الأسر والحرية" للكاتب **قسطنطين ثيودري** التي نشرت العام (1929) في القدس وصدرت عن مطبعة دار الأيتام الإسلامية، وكذلك رواية **إسكندر الخوري البيتجالي** "الحياة بعد الموت" التي نادى فيها بالشعور القومي بجناحيه الديمقراطي والاشتراكي، وقد نشرت هذه الرواية في القدس العام (1920) وصدرت عن مطبعة دير الروم الأرثوذكس.[14]

تجدر الإشارة إلى أن هذه الروايات اعتمدت في حبكتها وحوارها على الوعظ المباشر واستعمال تقنيات روائية تقوم على السرد الخارجي والحكاية البسيطة، وكان معظمها يصدر مسلسلاً في مجلات أو جرائد حسب عادة الصحافة في تلك الحقبة.[15]

---

(11) يعتقد الدكتور إبراهيم السعافين في كتابه "نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى العام 1948"، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1985، أن رواية "الوارث" هذه ما هي إلا تحوير من الكاتب بيدس لرواية أجنبية نشرت في مجلة الضياء بتاريخ 1901/4/16، وهي معربة عن الإنجليزية، بقلم نسيب أفندي المشعلاني، وتتشابه أحداث كل من الرواية الأجنبية ورواية بيدس في التفاصيل والأحداث، ص 56.

(12) المصدر السابق، ص 58.

(13) نشرت هذه الرواية أول مرة في العام 1932، ثم أعادت نشرها وزارة الثقافة الفلسطينية في رام الله في العام 1998.

(14) د. السعافين، مصدر سابق، ص 62.

(15) المصدر السابق، ص 65...

أما **محمد العدناني** الذي كتب رواية "في السرير" العام (1938) ونشرها العام (1946)، وأراد فيها أن يكتب عن مرضه الذي جعله يسافر إلى مصر ومن ثم إلى اليونان، فقد أشار إلى اليهود والبريطانيين واتخذ منهم موقفاً معادياً. ويصف الدكتور **السعافين** هذه الرواية بالقول: "ولعل أظهر ما يبدو في رواية **العدناني** نقده لكل ما هو أجنبي، وخاصة اليهود والإنجليز، ولا يستثني أحداً من الذين تواطأوا على تهويد بلاده وعلى استعمار الأمة العربية من طليان وفرنسيين وألمان وغيرهم"[16]، فيما يكتب الدكتور **عادل الأسطة** عن طريف وهو بطل رواية **العدناني** الآنفة الذكر: "ويُظهِر طريف أنه يكنّ الكراهية للأجانب، ولكنه لا يتوانى عن ذكر صفاتهم الإيجابية حين يراها، طبعاً فإن طريف يعمم ويبالغ، وهو يملك آراء مسبقة عن شعوب، ولكنه حين يرى نقيض ذلك يكتب عن هذا، كما أنه يعزز آراءه إذا وجدها صحيحة، واللافت للنظر هو أن طريف يمارس نقداً ذاتياً". [17]

ويحلل **د. الأسطة** الهجوم على اليهود في رواية **العدناني** بأنها صدرت في سنوات كانت النازية فيها ذات صوت مسموع وتأثير واضح، ولكن هذا الرأي لا حاجة له إذا عدنا بالذاكرة إلى أحداث تلك الحقبة في فلسطين، فضلاً عن أن **العدناني** نفسه، وفي هذه الرواية بالذات، وصف الألمان بالعنجهية والغطرسة، ما يدل على أنه لم يخضع لأفكارهم التي لم يشر إليها أبداً في روايته المشار إليها.

أما الكاتبان اللذان حاولا أن يجدا فرقاً بين يهودي ويهودي فهما الدكتور **إسحاق موسى الحسيني** في روايته "مذكرات دجاجة"[18] التي نشرها في العام (1943)، **ونجاتي صدقي** في قصصه القصيرة التي نشرها في بحر العام (1947).

أما رواية "مذكرات دجاجة" التي قدم لها **د. طه حسين** في حينه وقال فيها: "هذه دجاجة عاقلة، جِدُّ عاقلة، ماذا أقول؟ بل هي دجاجة مفلسفة، تدرس شؤون الاجتماع

---

[16] المصدر السابق، ص 67.

[17] د. الأسطة، مصدر سابق، ص 37.

[18] إسحاق موسى الحسيني: مذكرات دجاجة، دار المعارف، القاهرة، 1943.

في كثير من التعمق وتدبر الرأي، فتصل إلى استكشاف بعض الأدوار الاجتماعية .. فشاركنا دجاجة فلسطين فيما أحست من حزن وألم"[19].

وتجدر الإشارة إلى أن الكتاب قوبل بترحاب كبير وتم تلقيه بكثير من الضجيج، فلماذا كانت هذه الضجة؟

تروي الرواية قصة دجاجة تعيش مع أخواتها بهدوء إلى أن يأتيها دجاج غريب ذات يوم في حالة يرثى لها من الذل والهوان والفقر، فتقوم الدجاجة الأولى بما يُمليه عليها واجب الضيافة، إلى أن يأتي اليوم الذي يسيطر فيه الدجاج الوافد على قن الدجاج الأصلي، وتنتهي الرواية باقتراح الدجاجة المحلية على زميلاتها "بأن ينتشرن في الأرض، ويبشرن الخَلْق بالخضوع للحق وحده، وأن يقنعن الباغي بأن بغيه يرديه، وبذلك يحللن قضية عامة، قضيتهن جزء منها، وتنجح الدجاجة القاصة في إقناعهن".[20]

هذا الحل المثالي للنزاع بين الدجاج – وقيل في ذلك إنه رمز للصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وقيل إنه لم يكن كذلك–[21] دفع الدكتور **السعافين** إلى أن يقول إن هذا العمل الروائي قُصد به "معالجة المُعضلة الإنسانية ككل" وصولاً إلى "مدينة فاضلة"[22]، فيما يخالفه **د. الأسطة** في ذلك، فيقول إن "الروائي قصد بروايته هذه التفريق بين دجاج يمكن إصلاحه ودجاج آخر لا يمكن مقاومته، وإن الطريق الوحيد لعلاج المشكلة هو الانتشار في الأرض ومن ثم الإقناع".[23] فيما نعتقد نحن أن الرواية لا يمكن لها أن تتخطى شروطها المكانية والزمانية، كما أن الكتابة في فلسطين لا يمكن لها أن تتم بمعزل عن العذاب اليومي الذي يراه الفلسطينيون، ونعتقد أن الرواية التي صاحبتها ضجة، كانت دعوة صريحة ومباشرة إلى الحوار بديلاً عن الثورة،

---

[19] المصدر السابق، ص 3

[20] المصدر السابق، ص 110.

[21] بسبب الضجة التي أثيرت حول الكتاب، ذكر بعض النقاد أن لا علاقة بينها وبين القضية الفلسطينية، فيما خالفهم نقاد آخرون هذا الرأي، للاستزادة يراجع كتاب الدكتور عبد الكريم الأشتر: دراسات في أدب النكبة، دار الفكر، دمشق 1975.

[22] د. السعافين، مصدر سابق، ص 32.

[23] د. الأسطة، مصدر سابق، ص 42.

والنديّة بديلاً عن الصراع الدموي، - ويمكن الإشارة إلى أن **الحسيني** ربما تأثّر بدعوة **غاندي** في الهند - وأن الآخر العدو يمكن أن يكون خصماً وأن تكون هناك خطوط اتصال وأرضيات اتفاق مشتركة، وقد يكون ذلك جزءاً من الضجة التي رافقت الرواية. ولنقرأ هذا المقطع من الرواية – دون أن ننسى أن الرواية نشرت في العام (1943) – حيث يُوجّه زعيمُ الدجاج المحلي هذا الكلام إلى أولاده: "لا يمكن للمأوى أن يتسع لنا جميعاً، ويعز عليّ أن أغادر المأوى الذي نشأت فيه لأُخلّيه لهذه الأسرة الطارئة، ونحن بين أمرين: إما أن نتنازل عن مأوانا، أو أن نتمسك به ونطرد الغريبات منه، فقال أحد الأولاد: لا يعقل أن نتنازل عن مأوانا الذي نشأنا فيه، والواجب يقضي أن تعود الأسرة من حيث أتت، فصاح الأولاد: هذا حق، وليس فينا واحد يهون عليه أن يفرط في مسقط رأسه، فقال الزعيم: إذن نحن متفقون، ويجب أن نعود حالاً وننفذ الخطة، فقلت (المقصود هي الدجاجة الساردة): رويدكم أيها الأعزاء، أتظنون أن الأسرة (المقصودة أسرة الدجاج الغريبة) تخضع لرأيكم وتغادر المأوى ؟ فقال الزعيم: إن لم تغادره طوعاً تغادره كرهاً، وقال أحد الأولاد: لقد امتنعنا عن الانتقام من العمالقة خشية أن يبطشوا بنا، لأنهم أشد قوة منا، وليس الحال كذلك الآن .. ويقول الزعيم: نحن أولاً ندافع عن حق لا شبهة فيه، وثانياً نرد ظلماً حل بنا، وثالثاً نفعل ما يفعل غيرنا في مثل حالنا. ورأيتُ (يعود الكلام للدجاجة الساردة) قوله مصيباً ولكنه لا يحل الخلاف، ولا يلتئم مع المثل العليا التي تمسكت بها طوال حياتي، فأنا التي قاومتُ البغي وحكم القوة وكرهت الكبرياء كيف أسلّم الآن حل هذه القضية بالقوة".[24]

ذكر بعض النقاد أن من المستحيل أن يكون **الحسيني** يدعو إلى عدم استعمال القوة لتحرير فلسطين متّخذين من هذا المقطع دليلاً،[25] ولكن لماذا لا يكون مثل هذا الطرح المبكّر هو أساس ما يسمى اليوم بالواقعية ؟! خصوصاً أن الدجاجة الساردة – التي هي

---

[24] مذكرات دجاجة، مصدر سابق، ص 58.

[25] د.الأشتر، د. سعافين، في مصدرين سابقين، كذلك فاروق وادي في كتابه "ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية"، ويعتقد فيه أن الحسيني طابق بين الحيواني والإنساني في الرواية مستبعداً فكرة الرمز.

لسان **الحسيني** الذي يختبئ خلفها – تطلب من زميلاتها الخروج، ومن ثم أن تكرز بالحب.

ما يهمنا هنا في موضوعنا أن **الحسيني** حاول أن يقترب من صورة الآخر، أو الغريب الوافد – مسقطين بالطبع فرضية أن **الحسيني** كتب رواية رمزية أخلاقية، وإنما كتب رواية فيها الواقع المعيش–، وما رسمه من صورة لهذا الآخر تميز بمحاولة التعرف عليه واستقصاء أحواله ومحاولة تفهمه، وأن الآخر ليس واحداً وإنما هو متعدد، وأن هناك آخر يمكن التوصل معه إلى نتائج، وربما كان ذلك جزءاً من ذلك الضجيج الذي رافق صدور هذه الرواية التي لم تتكرر.

أما قصص **نجاتي صدقي** التي تناول فيها شخصيات يهودية، فقد ظهرت في مجموعة قصصية بعنوان "الأخوات الحزينات"، وقد تعرّض الكاتب لصورة الآخر في أربع قصص من هذه المجموعة، وهي: "حياة بلابسي" و"معركة صبيان" و"شمعون بوزاجلو" و"أيام من العمر"، وفي هذه القصص جميعاً يقترب الكاتب من الآخر اقتراباً يكاد يكون حيادياً من دون مواقف مسبقة، إذ أن صوته يختفي، وكذلك آراؤه ومعتقداته، وهو على دراية تامة وتفريق كامل بين اليهودي الأوروبي الوافد واليهودي الفلسطيني المقيم، وكذلك على علم تام بالفروقات العقدية بين جماعات اليهود المختلفة، وهو يقدمهم كأنماط إنسانية خاصة وليس كـ"معادن أبدية". وعلى الرغم من هذا، فإن صورة المرأة اللعوب ومُحبّ المال صفتان لم يتخل عنهما **بيدس** في قصصه تلك، ويعزو بعض الباحثين أن **بيدس** نحا هذا المنحى لتأثره بالأدب الروسي الذي درسه في منتصف العشرينيات، وكذلك ما عرف عنه من التعلق بالمبادئ الشيوعية.[26]

وفي محاولة لإجمال الصورة التي تم رسمها والتعامل معها في المدة ما بين (1917) و(1948)، تميزت بالثبات إلى حدٍ كبير، بحيث تم تجميد اليهودي في صورة تراثية متواصلة، وتم التعامل معه كجوهر من دون النظر إلى الواقع التاريخي، ومن دون ربط الحركة الصهيونية بما وراءها، من دون الانتباه إلى أن عالماً جديداً قد بدأت ملامحه بعد انهيار الإمبراطورية العثمانية، إن "مذكرات دجاجة" بالذات كانت من

---

[26] إبراهيم أبو هشهش: نجاتي صدقي، حياته وأدبه (1905 – 1979)، القدس، 1990، ص 38.

الكتب القليلة أو الوحيدة التي حاولت أن تقول ما يقال الآن، وربما – لهذا السبب بالذات – نُشر الكتاب في مصر وليس في فلسطين.

لم نُشِر هنا إلى ما قاله الشعراء في ما قبل النكبة، لأنّ الصفحات القادمة ستلمّ بها إلماماً شاملاً، ذلك لأن الشعر كان أسبق في ترسيخ الصورة النمطية للآخر اليهودي، وهو تنميط وجد تربة خصبة لاستقبالها، فالآخر اليهودي في المخيال الشعبي[27] له صورة أردأ بكثير من ما تكتبه النخبة.

بعد نكبة الفلسطينيين في العام (1948)، وقيام "إسرائيل"، وتشريد حوالي مليون فلسطيني اضطروا إلى الإقامة في مخيمات مرتجلة بعيدة كل البعد عن الشروط الإنسانية في الضفة الغربية وقطاع غزة وبلاد عربية أخرى، وبقاء حوالي ربع مليون فلسطيني فيما صار يُعرف بـ"إسرائيل"، بعد هذا كله، نشأ وضع جديد على كل المستويات، فقد انهارت أنظمة عربية مجاورة وصعدت أخرى، وتغيرت البُنى الديموغرافية والاقتصادية والسياسية والثقافية، واستطاع الفكر القومي أن يحتل المشهد كله رداً على هزيمة منكرة، ومحاولة للنهوض من جديد وللبناء على ما كان فاسداً. وفي الخمسينيات والستينيات – حيث شهد المد القومي عصره الذهبي – تسلم حزب البعث بجناحيه السوري والعراقي زمام الحكم، وكذلك **عبد الناصر** في مصر، وتمايزت الدول العربية في تصنيفات من نوع تقدمي ورجعي، قومي وبعثي واشتراكي، إلى غير ذلك من تصنيفات.[28]

أما الشعب الفلسطيني الذي صار موزعاً على جغرافيا سياسية متنوعة، فقد تحول إلى سوق استهلاكية لتلك الأفكار جميعاً، ففي تلك السنوات نجد الحركات والأحزاب القومية والعروبية والاشتراكية والشيوعية والإسلامية.[29]

---

[27] هناك تعبير كان شائعاً – وما زال في بعض الأوساط حتى الآن – يصف اليهود بـ"أولاد الميتة"، وهو تعبير التقطه الشاعر سميح القاسم في كتاب له سنتناوله فيما بعد.

[28] ناصر دمج: تحولات منهجية في مسار الصراع العربي الإسرائيلي، من دون ذكر للمطبعة، 1996، ص 168.

[29] المصدر السابق، ص 175.

وفي هذه السنوات، أيضاً، ومع احتداد المشاعر القومية، زادت نبرة العداء والرفض للآخر اليهودي الذي تحوّل إلى محتل ومغتصب، مع ملاحظة أن هناك فروقاً واضحة بين ما يكتبه الفلسطينيون الباقون تحت الحكم الإسرائيلي وأولئك الذين عاشوا في الضفة وغزة أو في البلاد العربية، وهي فروق لا بد من التطرق إليها لفهم الظروف التاريخية والتجربة الحياتية، ففي الوقت الذي وصف فيه الفلسطينيون في الضفة والقطاع وباقي المنافي الآخر بأنه سفاح ولص وقاتل وكلب، فإن هذه المفردات اختفت إلى حدّ كبير في ما كتبه الفلسطينيون تحت الحكم الإسرائيلي.[30]

صورة الآخر اليهودي – الذي تحول إلى حاكم يمتلك القوة والقرار والسيطرة وباب الرزق – التي رسمها أولئك الذين يعيشون تحت حكمه تميزت بأنها تخاطب الإنساني فيه، وتستثير القيم لديه، وهي صورة حاول الفلسطيني أن يضع نفسه فيها من حيث إنه أقليّة لها حقوق ومطالب، ليس على أساس عرقي أو قومي أو ديني، وإنما من منطلق المساواة ورفع الظلم، أي حاول العربي الفلسطيني أن يقدم نفسه للآخر على أن ما يربط بينهما هو علاقة السُّلطة، أي العلاقة بين الحاكم والمحكوم من دون الإشارة إلى أي فروق دينية أو عرقية، وقد اختفت الصورة التقليدية القديمة لليهودي تماماً، فلم يعد القاتل ومحب المال أو الذليل أو الكافر، وقد تميزت صورة الآخر في أدب هؤلاء على النحو التالي:

* إن اليهودي هو ضحية السياسة الإنجليزية في فلسطين تماماً كما هو العربي الفلسطيني، وإن الانتداب الإنجليزي هو المسؤول عن العداء والكراهية بين الطرفين، وهذا ما يطرحه **توفيق معمّر** في رواية "مذكرات لاجئ أو حيفا في المعركة" التي نشرها العام (1957).

ويشير الكاتب إلى دور البريطانيين في إثارة العداوة بين الفلسطينيين واليهود، من دون أن يتطرق إلى العوامل والظروف التي أدت إلى ذلك، وتبدو الرواية كأنها نوع من التزلف المكشوف أو محاولة لإغماض العينين عن الصورة الحقيقية للوضع، هذا الأمر أو هذا المنحى نجده، أيضاً، لدى **محمود عباسي** في روايته "حب بلا غد" التي

---

[30] د. عادل الأسطة، مصدر سابق، ص 58.

نشرها العام (1962). ويذهب **عباسي** بعيداً في ذلك حيث يوجه الانتقـادات اللاذعـة للحاج **أمين الحسيني** زعيم الحركة الوطنية الفلسطينية قبل العام (1948)، حيث يصفه بأنه جاسوس إنجليزي، كما يشير الكاتب إلـى أن اليهـود محبـون للـسلام تمامـاً كالعرب.[31] وهذا الكلام وأشباهه نجده لدى كتّاب آخرين وإنْ كان بلغة أقل انكـشافاً وأقل تزلّفاً.[32] ولا بد في هذا المقام من الإشارة إلى أن العرب الفلـسطينيين تحـت الحكم الإسرائيلي قد عاشوا ظروفاً صعبة جداً منـذ العـام (1948) وحتـى العـام (1966)، إذ كان على الواحد منهم أن يحصل على تصريح للخروج مـن قريتـه أو للعمل في حقله، كما أنهم خضعوا لرقابة أمنية مشددة ومُنِع عنهم الاتصال بغيرهم من العرب وتعرضوا لعملية "أسْرَلَة" حقيقية بلغة **عزمي بشارة** عضو الكنيست العربـي، ولهذا فإن ما عرضناه آنفاً من نماذج كان يـشكل اسـتجابة أو خـضوعاً للظـروف المحيطة، والمهم في هذا أن الآخر اليهودي في مثل هذا النتاج صار قريبـاً، إنـسانياً يمكن فهمه، وأنه من الضروري التعرف عليه، وأن فيه من زوايا الخير الشيء الكثير.

* الآخر هو صاحب السلطة بغض النظر عن دينه أو عرقه. وفي هذا المـضمار، فقد تعامل الكتّاب والشعراء الفلسطينيون تحت الحكم الإسرائيلي مع الآخـر باعتبـاره الحاكم صاحب السلطة الذي يجب انتزاع الحقوق منه بحكم القانون أو بحكـم العقـد الاجتماعي.

وعلى هذا الأساس، فقد نشر **حنا إبراهيم** رواية "سارة" العام (1954) ليقول فيهـا إن الدعاية الصهيونية مضللة، وإنها تهدف إلى تشويه صورة الشعب الفلسطيني فـي "إسرائيل"، ويأتي هذا الاكتشاف على لسان بطلة الرواية "سارة"، وهي امرأة يهوديـة فلسطينية المولد وتجيد العربية، وتكتشف أن ما يروّج له النظام السياسي الإسـرائيلي مجرد أكاذيب، وعلى هذا تظهر شخصية يهودية طيبة ومُحبة وإنسانية، وكأن الكاتـب يراهن على وجود مثل هذه الشخصيات من أجل أن يتعرف الجمهور اليهودي علـى طيبة الفلسطينيين وأحقيتهم في العيش والحياة الكريمة. هذا الهدف، أيضاً، كان محور

---

[31] د. عادل الأسطة، مصدر سابق، ص 70.

[32] هناك كتّاب ذوو تجربة ورؤية تغيرت مع الوقت من أمثال مصطفى مرار ومحمد علي طه.

ما كتبه **توفيق معمر** في قصص قصيرة أخرى صوّر فيها أوضاع العرب المزرية في تعاملهم مع اليهود، وكيف يقعون ضحية الاضطهاد والظلم.[33]

* الآخر هو الجلاد والقاتل والمغتصِب والسجان، ولأن هذه الصورة لا يمكن رسمها بهذا الوضوح وهذا الجلاء، فقد عمد **توفيق فياض** إلى كتابة مسرحية رمزية سماها "بيت الجنون" نشرت في العام (1965)، وهي مونودراما فيها شخص واحد يدعى سامي يتحدث طوال فصول المسرحية عن سجن من نوع خاص، فهو لا يستطيع أن يُعلّم طلابه ما يريد ولا يستطيع أن يتحرك بحرية ولا أن يعيش حياته كما يريد، فهو محاصَر (وقد عكست حياة الكاتب ما رفعه من شعار في المسرحية حيث اعتقل في السجون الإسرائيلية مدة طويلة). الملاحظ في هذه المسرحية أن الكاتب يشير إلى أن الآخر اليهودي كان ضحية ثم تحول ليصبح جلاداً، ومن هنا عظم جريرته الأخلاقية، إذ ليس من حق اليهودي الذي حُرِمَ من حريته أن يحرم الآخرين منها، والكاتب لا يتهاون في القول إنّ الجلاد – مهما كانت ظروفه ودوافعه – مجرد ذئب، أو إنسان تحول إلى قرد ووغد وجَبان.[34]

على كلٍّ، فإن مثل هذه المسرحية وهذا الخطاب لا نكاد نعثر عليهما فيما كتبه الأدباء الفلسطينيون تحت الحكم الإسرائيلي في تلك المرحلة، ومن هنا كانت رمزيتها. على هذا، فإن الآخر اليهودي لم يعد كما كان، بل يمكن القول إن صورته تميزت بكثير من الصفات الحميدة – كما كتب **عطا الله منصور** في روايته "وبقيت سميرة" –، ويعود ذلك في كثير منه إلى التجربة الحياتية وتغير مواقع الثقل، وإلى أجهزة الكيان التي كانت تراقب وتدقّق، بالإضافة إلى أن المهزوم عادة ما يتمثل الهازم ويقلده ويبحث فيه عما ينقصه، بمعنى أن المنتصر له سطوة وحضور، وأن المهزوم يجلد ذاته بتمجيد هازمه وتصغير نفسه – وهذا من طبع الأمم المغلوبة على رأي **ابن خلدون**–. هذا ما كان من أمر الكثير من الفلسطينيين الذين ظلوا في ديارهم وقراهم ومدنهم تحت الحكم الإسرائيلي.

---

(33) مثل قصتي: "بائع الفلافل" و"الكمين".
(34) د. عادل الأسطة، مصدر سابق، ص 81.

أما الفلسطينيون الذين توزعوا في ما بقي من فلسطين (الضفة والقطاع) وأولئك الذين هُجِّروا إلى المنافي، فقد رسموا صورة الآخر اليهودي على أشد ما يكون من الرّداءة والخسة والنذالة، وإذا أراد بعضهم أن يجد خيطاً ما للتعامل معه أو معرفته فإنه يرسمه مضللاً من قبل الصهيونية (ومن عجب أن كثيراً من مثقفي فلسطين والعالم العربي يعتقد هذه الشائعة ويدافع عنها حتى هذه اللحظة). وبسبب من شيوع الشيوعية، فإن بعض الكتّاب والشعراء حاولوا أن يقدموا الواقع بكثير من الحيادية والالتزام بتلك المبادئ من حيث عدم النظر إلى اليهودي كيهودي، وإنما كمخلب استعماري يرغب في امتصاص خيرات الفقراء والعالم الثالث.

وفي المدة الواقعة بين (1948 – 1967)، فإن المثقف الفلسطيني عموماً رفع شعار المقاومة وعدم التعامل مع الآخر بأي شكل من الأشكال، كما دفع بصورته لتأخذ أقصى ما فيها من وحشية وبربرية – ويتضح هذا على مستوى الشعر أكثر من النثر –، وقد برز في هذه المرحلة **هارون هاشم رشيد** و**أبو سلمى** و**يوسف الخطيب** و**راشد حسين** و**فدوى طوقان** و**معين بسيسو** و**خليل زقطان**، وكذلك **ناصر الدين النشاشيبي** و**غسان كنفاني**. أما **النشاشيبي** الذي نشر روايتين هما "حبات البرتقال" و"حفنة من رمال" فحاول فيهما أن يدين المشروع الإمبريالي الداعم لإسرائيل، وأن أمريكا هي التي أنشأت إسرائيل وليس بريطانيا.[34]

ويعتقد **د. الأسطة** أن ذلك بسبب عمل **النشاشيبي** في جريدة الجمهورية المصرية وتأثره بالطرح الناصري في تلك الفترة. ولكن صورة اليهودي عموماً في هاتين الروايتين كانت صورة سيئة ورديئة، على رغم إشاراته إلى أن بعض اليهود، خصوصاً الفلسطينيين منهم، ضحايا للصهيونية .

غسان كنفاني الذي أخلص لفن الكتابة كان علامة بارزة في الرواية والقصة والبحث، أيضاً، وهو على الرغم من أفكاره القومية ثم اليسارية لم يتخل أبداً عن الكتابة حتى عن الآخر كما ينبغي وكما يستحق كإنسان أولاً وأخيراً، بمعنى أنه أخلص للانفعال وليس للفكرة المسبقة، منطلقاً من أن الإنسان ابن ظَرْفِهِ، أيضاً، وليس ابن قَدَرٍ مفروض. وعلى هذا، فإن ما كتبه في قصصه القصيرة وكذلك في روايته "ما تبقى

لكم" التي نشرها العام (1966) يفاجئنا بصورة أخرى للآخر اليهودي الذي نراه في هذه الرواية جندياً تائهاً في الصحراء، ومن دون شعارات أو لغة خارجية أو حتى تحريض على اتخاذ موقف معين من الجندي، فإن الكاتب يرسم أعماق الجندي كما ينبغي لجندي تائهٍ وضائع ومهدد، كما أن الكاتب يساوي بين الفتى الفلسطيني التائه والجندي الإسرائيلي، فيضعهما على المستوى الإنساني ذاته تماماً، ويترك الأمر للمتلقي للتذوق والاستمتاع والتأمل. وفي الرواية المذكورة، وبعد أن التقى الفتى حامد بالجندي الإسرائيلي، تائهين منهمكين, وجهاً لوجه، يقول الكاتب على لسان الفتى الفلسطيني في مونولوجه الداخلي: "قد لا تعرف غير العبرية، فهذا لا يهم، فقد أسمع، أليس من المثير حقاً أن نلتقي في هذا الخلاء مباشرة بالشكل الذي حصل، ثم لا نستطيع أن نتحدث".[35] ويعلق **د. الأسطة** على هذه الجملة بأنها مهمة من دون أن يذكر سبب أهميتها. ولكني أميل إلى القول إن **كنفاني** – الذي لم يتورط في تفصيل الصورة النمطية المعهودة لليهودي– لم يكتب هذه الجملة من فراغ. إن التقاء الفلسطيني والإسرائيلي في الخلاء تائهين ويبحثان عن "ذات خاصة" بينهما ما بينهما من نقاط التقاء، ولكن تاريخ العداء الطويل والشك العميق ينهي هذه العلاقة بالموت، لأحدهما على الأقل، وهذا ما حصل في النص الروائي المذكور.

نخلص من كل ذلك إلى أن صورة اليهودي في ما كتبه أدباء فلسطين ومثقفوها في الضفة والقطاع والمنافي قد عززت إلى حدٍّ كبير صورة اليهودي التقليدية والنمطية مع اختلافات طفيفة فرضتها عوامل السياسة وتغير المنظور الفكري، فبعد أن كان الدين أحد مصادر تلك الصورة، انتقل هذا المصدر إلى الفكر القومي واليساري الذي حاول أن يرى في اليهودي جزءاً من المشروع الإمبريالي الذي يهدد الوجود القومي.

بعد العام (1967) وحتى العام (1987)، شهدت الساحتان الفلسطينية والعربية على السواء تغيرات فرضتها وقائع جديدة، إذ ازدحمت هذه السنوات العشرون بالحروب والمبادرات السياسية، كان أهمها معركة الكرامة في العام (1968) بين المقاومة الفلسطينية وقوات إسرائيلية غازية لغور الأردن، وكذلك ما جرى من أحداث مأساوية

---

[35] غسان كنفاني: ما تبقى لكم، دار الأسوار، عكا، 1977، ص 92.

في الأردن عشية العام (1970) انتهت بخروج المقاومة إلى لبنان، تبعتها حرب أكتوبر بين مصر وإسرائيل. وتخلل ذلك مبادرات أمريكية وروسية وأوروبية مختلفة، وتمخض ذلك كله عن مبادرة فلسطينية لحل الصراع عرفت بمبادرة "السلطة الوطنية"[36] القائمة أصلاً على مبادرة النقاط العشر التي تقدمت بها حركات اليسار الفلسطينية. وفي هذه المبادرة إشارة إلى القبول بإقامة سلطة وطنية فلسطينية على الأراضي التي يتم تحريرها، والاعتراف الضمني بإسرائيل وحقها في الوجود.[37] كانت هذه المبادرة خلفية ما للسلام الذي أبرمه **السادات** مع إسرائيل في العام (1979) (وكان بذلك أول رئيس عربي يقوم بتوقيع صلح مع إسرائيل! ومنذ ذلك التاريخ تغيرت أشياء كثيرة في المنطقة). وما فعله **السادات** كان بمثابة شرخ في الشعارات الوحدوية حتى ذلك الحين، تلا ذلك غزو "إسرائيل" جنوب لبنان، التي كانت تشهد منذ العام (1976) حرباً أهلية كان ظاهرها طائفياً أما باطنها فكان لتصفية الوجود الفلسطيني في لبنان، الأمر الذي جعل من مشاركة قوات المقاومة الفلسطينية فيها أمراً حتمياً.[38] أما في الضفة والقطاع، فقد تزايد العمل الفدائي وتجذّر أكثر فأكثر، على الرغم من أن الثورة لم تتحول إلى فعل شعبي عارم، وعلى الرغم من الانتفاضات التي كانت تدوم أسبوعاً أو أسبوعين، كما حدث في ثورة الحجر العام (1981) وقادها الطلبة والعمال على وجه الخصوص. وفي العام (1982) غزت "إسرائيل" جنوب لبنان للمرة الثالثة بهدف طرد الوجود الفلسطيني المقاوم – بعد أن فشلت جميع الأطراف في تلك المهمة –. وقد استطاع العدو في ذلك الوقت محاصرة بيروت مدة تقارب ثلاثة أشهر متواصلة انتهت بخروج المقاومة من بيروت، وإثر ذلك ارتكبت مجزرة صبرا وشاتيلا، وأعادت "إسرائيل" بذلك عهد المجازر الذي تجدد منذ ذلك الحين وحتى اللحظة. وفي العام (1983) جرت انشقاقات في حركة فتح وحركات يسارية أخرى، وقد انعكس ذلك على الضفة والقطاع، أما قوات (م. ت. ف) فقد

---

[36] طلال أبو عفيفة: الدبلوماسية والاستراتيجية في السياسة الفلسطينية، من دون دار نشر، القدس، 1998، ص 365.

[37] المصدر السابق، ص 386.

[38] من مقابلة شخصية مع هاني الحسن، عضو اللجنة المركزية لحركة فتح، بتاريخ 2003/3/11 .

توزعت في بلاد عربية مختلفة، وضعف بذلك العمل الفدائي ومكانة المنظمة بشكل عام. ومنظمة التحرير الفلسطينية التي تم الاعتراف بها ممثلاً شرعياً وحيداً للشعب الفلسطيني في العام (1974) خلال قمة عربية في الرباط تعرضت للمساومات والخروقات منذ العام (1983)، من خلال عروض سياسية مختلفة كالاحتواء أو التقاسم، ولكن كل ذلك انتهى بتفجر الانتفاضة الشعبية الكبرى في العام (1987)، فتوقفت كل المشاريع وعادت المنظمة وقيادتها إلى الواجهة، وكان ذلك بمثابة إنقاذ حقيقي لذلك "الوطن المعنوي"، كما يطلق على (م. ت. ف).[39]

في تلك المرحلة بالذات – أي بين (67) وحتى (87) – استطاعت "إسرائيل" لمدى معين أن تغيّب أو تحيّد قطاعاً كبيراً من الشعب الفلسطيني في الضفة والقطاع من خلال تحسين مستوى الحياة. وعلى صعيد آخر، فقد سرّعت عمليات الاستيطان وعملت على ضرب ظهور قيادة فلسطينية محلية تنطق باسم منظمة التحرير وإحباطها، على الرغم من فشلها في ذلك في العام (1976) في انتخابات البلديات، وكذلك فشلها في ضرب الاتحادات والمؤسسات الخاصة والتعليمية في ظهور جيل لا يتعاون معها. محاولة "إسرائيل" الأبرز في ضرب (م. ت. ف) كانت بتشكيل ما دعي في حينه بروابط القرى – وهي تجمع العملاء في المحافظات تحت اسم مخترع هو روابط القرى يقوم مقام البلدية والمؤسسة الحكومية معاً، وكان ذلك نوعاً من التدريب على الحكم الذاتي –، كان يقف وراء هذه الروابط وزير الحرب آنذاك **أرئيل شارون**، وقد استمرت هذه الروابط سنتين (81 – 1983) إلى أن اكتشف المحتل عقم المحاولة، فقد تم رفض هذه التشكيلات من قبل الشعب ومؤسساته. ومع تصاعد الغضب الشعبي بعد عام (1980)، غيّرت "إسرائيل" من سياستها "الناعمة" وأخذت باستعمال العصا،

---

[39] للاستزادة حول هذا الموضوع برمته هناك كتاب "الطعم في المصيدة: السياسة الإسرائيلية في الضفة الغربية وقطاع غزة "المؤلفه الإسرائيلي شلومو غازيت، من إصدار مؤسسة باب الواد للإعلام والصحافة، ترجمة عليان الهندي، الطبعة الأولى، رام الله، 2001، وهناك كتاب "الفلسطينيون صيرورة شعب" من تأليف باروخ كمرلنغ ويوئل شمونيل مفدال، ترجمة محمد حمزة غنايم، وصدر عن المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية "مدار" رام الله، 2001، وكذلك كتاب "تحولات منهجية في مسار الصراع العربي الإسرائيلي"، ناصر دمج، من دون دار نشر، رام الله، 1996.

الأمر الذي أدى إلى العديد من الانتفاضات الطلابية والعمالية التي أخذت تتزايد وتتصاعد وصولاً إلى الانتفاضة العبقرية الكبرى العام (1987).[40]

هذه العشرون عاماً شهدت هي الأخرى تحولات على صعيد رسم الآخر المحتل (نحن لا نشعر أن المصطلح هنا يشكل مشكلة، فالآخر في الحالة الفلسطينية هو اليهودي الذي احتل الأرض، واليهودي يسمي نفسه إسرائيلياً ويسمي نفسه صهيونياً ويسمي نفسه عبرياً، وعليه فإننا لا نجد نقيصة، لا من ناحية أخلاقية ولا من ناحية أكاديمية، في أن نطلق عليه كل هذه الأسماء، أما البحث عن فروق بين هذه التعابير فلا يعنينا في دراستنا، كما أنه لا يفيد هنا، والخيال الشعبي والثقافة الشعبية تسمي المحتل يهودياً وهذا ليس انتقاصاً ولا احتقاراً أيضاً). خلال هذه العشرين عاماً، تعمقت صورة الآخر المحتل، وزادت ألوانها، ولم تعد بالأبيض والأسود، صارت هناك ألوان رمادية كثيرة، إذ أن هذه المدة أثبتت، أيضاً، أن اليهودي قابل للكسر والهزيمة، وأن مشروعه لا يتقدم، وأن الجماهير تستطيع أن تفعل الكثير، وأن المقاومة فعل صائب. ويمكن القول – بصعوبة – إن العربي قد استعاد جزءاً من توازنه، وإنه استوعب بعض الدرس أو جزءاً منه في الأقل، وكما ذكرنا في فصل سابق فإن المنتصر له رواية وله أخلاق وله سلوك تختلف عن ما لدى المهزوم، والعربي في هذه المدة استطاع أن يثبت لنفسه، أولاً، وللعالم، أيضاً، أنه قادر على أن يفعل شيئاً، ومن هنا، فقد تحولت النظرة إلى الآخر المحتل. صحيح أنه لم يعد يسمى الكافر والجبان والجشع والمرابي، لكنه صار مثلنا على الأقل، أي أنه إنسان بشري لكنه عدو يمكن التحديق في وجهه.

ففي الأعمال التي كتبها الفلسطينيون داخل ما صار يسمى "الخط الأخضر" نجد تحولاً في خطابهم، فقد انتقلوا إلى الهجوم والنقد والتجريح، وصاروا بعد العام (1976) أجرأ في التعبير وأقدر على تلمس الصورة بكامل أبعادها، وقد عمدوا إلى جرّ اليهودي خارج تميزه أو انتمائه إلى اليهودية، بل جادلوه في دعاواه الديمقراطية والإنسانية والاجتماعية. وعمدوا، أيضاً، إلى انتقاد أوهامه وعقده، فهذا **سميح القاسم**

---

[40] المصادر السابقة مراجع مهمة في توضيح هذه المسائل.

في روايتيه "إلى الجحيم أيها الليلك" التي نـشرها فـي العـام (1977)، و "الـصورة الأخيرة في الألبوم" التي نشرها في العام (1979)، يقول: إن على السلطة الإسرائيلية الحاكمة أن تعترف بحقوق الشعب الفلسطيني إذا أرادت أن تعيش هي نفسها بـسلام. ويقترح **القاسم** حلاً للقضية الفلسطينية أو للصراع الفلسطيني الإسرائيلي يقـوم علـى دولتين للشعبين – لنلاحظ أن هذا الكلام نشر في العام (1977)-. المهم هنا أن **القاسم** ناقش الأوهام والأضاليل الصهيونية، واقترب بعمق من الهواجس الإسرائيلية القائمـة على التعصب و"فوبيا" الأمن وعقدة الخوف. ويجب ألاّ نغفل هنا الاصطفاف السياسي **للقاسم** الذي كان عضواً في الحزب الشيوعي، وبهذا، فإنه لم يتعرض لليهـودي مـن منطلق الدين أو العرق، بل من منطلق ما يفرضه العقد الاجتماعي لدولة تساوي بـين مواطنيها أو تعلن ذلك في الأقل!

يمكن القول، حقاً، إن خطاب الكتّاب والشعراء في "إسرائيل" قد تغير على صـعيد صورة الآخر، فقد غابت لغة التزلف أو الالتفاف أو الغموض أو التورية، صار الآخر اليهودي شخصية مغرية بالبحث والحفر تحتها، باعتبارها شخصية باطنية ومحكومـة بالعقد والتاريخ والأوهام، وهذا ما عبر عنه **محمود درويش** في مقالة له نشرت بمجلة "اليوم السابع" الصادرة في باريس في العام (1988):

"إن الإسرائيلي هو الذي يفقر ذاته وموضوعه ... ويزيدها إفقاراً بتربيـة خـوف غريزي من عدوٍّ لا بد منه، هو عدو مصنوع بعناية فائقة، عدو لا عدوّ له إلا اليهودي منذ بدء الخليقة وإلى الأبد ... إن العالم المنقسم على عالمين: اليهودي واللايهود ليس عالمنا .. لأننا لسنا يهوداً، ولأننا لا نقبل أن نعرف هويتنا بأننا لا يهود".[41]

محاولة أخرى تشبه هذه المقاربة أو تصب في اتجاهها، وهي مـا كتبتـه **سـحر خليفة**، من مواطني مدينة نابلس التي احتلت في العام (1967)، في روايتها "الصبّار" التي نشرتها في العام (1976) ومن بعدها رواية "عباد الشمس" التي نشرتها في العام (1980)، حيث جعلت، أو رأت، الصراع بين الفلـسطينيين والإسـرائيليين صـراعاً

[41] من مقالة له في مجلة "اليوم السابع" التي كانت تصدر في باريس، في العام 1988، نقلاً عن كتاب د. الأسطة "صورة اليهودي في الأدب الفلسطيني".

طبقياً، وعليه، فإن الصهيونية تستغل العمال من الطرفين وتحرق الفقراء من الطرفين في أتونها (وهو طرح قد يبدو حتى في حينه مثيراً للدهشة). ما نقصده هنا أن **سحر خليفة** في روايتها فرّقت بين طبقة وطبقة وليس بين شعب وشعب، وبهذا فقد غاب مفهوم اليهودي النمطي أو تلك الصورة التقليدية له. تجب ملاحظة أن ضجة ما صاحبت ظهور الروايتين، وما تزال. باختصار، لقد سحبت الروائية فكرة ماركسية بشكل آلي على صراع وجودي، ما يدلل على خفّةٍ وتسرّعٍ وطوباويةٍ فكرية. الفكر اليساري، الشيوعي، بخاصة، هو الذي دفع **معين بسيسو** في مسرحية "شمشون ودليلة" التي نشرها في العام (1971) إلى رؤية الصراع على المستوى الطبقي، لكنه – على رغم ذلك – كان مدركاً للبعد القومي والتاريخي، ما أنقذ مسرحيته من التطبيق البسيط للمقولة الاقتصادية، وظهر اليهودي في المسرحية ليس مستغلاً ومستعمراً، فحسب، وإنما، أيضاً، محكوماً بُعقد الماضي وأوهام التاريخ.

وعلى عكس ذلك الاتجاه، نجد الكاتب **رشاد أبو شاور** يصدر رواية له في العام (1973) خصصها للفتيان بهدف "ملء قلب وعقل الفتى العربي بالحقد على الصهيونية والاستعمار"، وقد عنون روايته باسم "أرض العسل"، وهي سرد تاريخي لتطور الفكرة الصهيونية وارتباطها بالاستعمار وانتهائها باغتصاب الأرض الفلسطينية بالكامل، ومن ثم تهديدها لكل الأقطار والشعوب العربية.

وكما ذكرنا، فإن اتجاه التفريق بين يهودي ويهودي كان تياراً صغيراً ونادراً قبل العام (1948)، ولكن هذا الاتجاه تزايد بعد (1967) وأصبح لازمة للكتابة عن الآخر اليهودي، وذلك بتأثير من الحالة العامة، وكذلك لتزايد الوعي بهذا الآخر. فهذا الكاتب **غريب عسقلاني** من غزة يكتب عن اليهود الشرقيين الذين تحولوا إلى عبيد في دولة الاحتلال، وأنهم يقعون في الدرك الأسفل من السُّلم الاجتماعي في تلك الدولة، وأنهم، لهذا، لا يجدون سوى العرب لإفراغ توترهم وحقدهم وغضبهم فيهم. هذا ما نقرأه في قصته "الجوع" التي نشرها في العام (1977). ومرة أخرى، نلحظ التأثير اليساري في هذا الطرح – وللتاريخ فإن الطوائف الشرقية هي الأكثر تعصباً وهي التي حولت "إسرائيل" من الأفكار "التنويرية" لأحزاب اليسار الإسرائيلي إلى أفكار اليمين المتطرف

الديني والقومي! وبهذا، فإن ادعاء التفرقة بين اليهود الشرقيين والغربيين لم يكن نبوءة صحيحة أو دقيقة، ولم ينجح في تفسير الظواهر- .

ما وجدناه لدى الكاتب الغزي **عسقلاني** وجدناه فيما كتبه **أفنان القاسم** في روايته "الباشا" التي نشرها في العام (1977)، وفيها نرى اليهودي المضلل بدعاوى الصهيونية. وإذا كان **أفنان القاسم** يعيش في باريس ويكتب بوحي من أفكاره وتجريداته، فإن الكاتب **جمال بنورة** ينشر قصة له بعنوان "المواجهة" في العام (1981) يدلل فيها على أن جندي الاحتلال الذي يقضي فترة مخدوميته في الجيش بالضفة الغربية مجرد مضلل بدعاوى الصهيونية ويكتشف خواءها، والكاتب **بنورة** يعيش في بيت ساحور المحتلة ويكتوي بنار الجنود الإسرائيليين، ولهذا فهو يعرفهم عن قرب ولا يشبه بذلك **أفنان القاسم**.

الرواية الأبرز والأكثر "فنية" واكتمالاً من ناحية المعالجة والتناول والطرح هي رواية **غسان كنفاني** "عائد إلى حيفا" التي نشرها في العام (1969)، حيث قدم الصهيوني عارياً من الداخل، الصهيوني الممتلئ بعقيدته وإيمانه، بلا أسطرة وبلا تهويل أو تهوين، قدم **كنفاني** الآخر بدعواه كلها من أجل أن يهدم كل الأكاذيب عنه، فقدمه كما هو، مستعمراً؛ له معتقدات، وله نظرات وأخطاء وماضٍ يتحدث عنه. وبقدر التحديق في الآخر، فإن **كنفاني** حدق في الذات، أيضاً، بمعنى أن الكاتب شاهد بقع الضوء وبقع العتمة في الذات من خلال التحديق بعتمة الآخر. وعلى هذا، فإن (سعيد) الشخصية الرئيسة في هذه الرواية، وفي عودته إلى حيفا، يكتشف أخطاءه وخطاياه، وبالتالي خطأ النظام العربي وخطيئته على المستويات كلها.

اكتشاف الأخطاء والخطايا في النظام العربي- على المستوى النخبوي والمستوى الشعبي- كان جزءاً من محاولات روائية لبيان الفروق الحضارية والثقافية بين المجتمع الفلسطيني والآخر المحتل، وهو ما تم التعبير عنه بملاحظة الخلافات والفروق الاجتماعية بين الطرفين. فهذا **توفيق فياض** ينشر رواية "أبو جابر الخليلي" العام (1974)، ويقول فيها إن الآخر قوي ولكنه منحل بلا أخلاق - وهذا مقتله كما يعتقد الكاتب -. وكذلك يفعل **خليل السواحري** في مجموعته "مقهى الباشورة" التي

نشرها في العام (1969)، إذ انتبه إلى الفوارق الاجتماعية والقيمية بين الفلسطينيين والآخر المحتل، وأشار فيها إلى أن الآخر المحتل بلا خلق وهو أمر مستهجن، للدلالة على عمق الهوة واستحالة اللقاء. نخلص من هذا كله إلى أن صورة الآخر في المرحلة السابقة اتخذت أبعاداً وأشكالاً مختلفة كان أهمها الاقتراب أكثر والتحديق من دون أوهام، ولهذا فقد تعدد الآخر وتعددت ألوانه.

ومع اندلاع الانتفاضة الكبرى في العام (1987)، حدث أمران مهمان جداً:

الأول: صعود فكرة المقاومة وإمكانية الانتصار.

الثاني: القبول بفكرة "إسرائيل" والتعايش معها .

وهذا قد يحير المرء، إذ نجد وجهتي نظر متعارضتين تماماً، ولكن هذا ما حدث، فما لم يقبله الشعب الفلسطيني قبل الانتفاضة (كاتفاقات كامب ديفيد مثلاً) تم قبوله الآن من خلال صيغة مؤتمر مدريد عام (1992)، ومن ثم إعلان اتفاق أوسلو في العام (1993). قد يقال هنا إن انهيار العالم ثنائي القطب أولاً، ومن ثم انهيار النظام العربي خلال حرب الخليج الأولى ثانياً، هما اللذان دفعا باتجاه قبول ما لا يقبل، ولكن نحن هنا بصدد الوصف والترتيب وليس بصدد التحليل السياسي، فالفترة ما بين (87-94) شهدت تحولات عميقة في منطقة ضيقة، ليس على مستوى العالم العربي وإنما على مستوى العالم، حتى أن كتاب "نهاية التاريخ" **لفرانسيس فوكوياما** ظهر في تلك المرحلة ليؤصل انتصار العالم الرأسمالي الغربي الديمقراطي وانتهاء تحدياته،[42] واستعاد العالم – الغربي بخاصة، وكذلك العالم العربي – أفكاراً وأساطير ومعتقدات توحي بنهاية العالم والمعارك الأخيرة الفاصلة، والنتيجة تفكّكُ النظام العربي وقبول الفلسطينيين بـ(20%) من فلسطين التاريخية في إعلان اتفاق غامض ومثير للشبهات.

وفي هذه المدة المضطربة؛ مرحلة ما بعد السلام، دخل معظم الكتّاب مرحلة اللايقين والشك والتردد، فحصوا مقولاتهم، وتشككوا فيما لهجوا به طوال الوقت، وأدركت بعضهم الخيبة، ولحق ببعضهم الآخر ما لحق بالمشهد كله من رماد. ولأن

---

(42) فرانسيس فوكوياما: نهاية التاريخ وخاتم البشر، ترجمة حسين أحمد أمين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1993.

هذه المرحلة كانت من الغنى وتعدد الأصوات والرؤى والاجتهادات، فإنني سأكتفي بالإشارة إلى الأعمال الأهم، وتلك التي كانت على تماس مع صورة الآخر على خلفية الدمار السياسي والتراجع الكبير الذي أصاب المسلّمات كلها.

فإميل حبيبي – وهو عضو كنيست وزعيم الحزب الشيوعي ثم انقلب على ذلك كله – ينشر رواية "سرايا بنت الغول" في العام (1991) ليكشف عن خديعته الكبرى وليراجع مجمل حياته ليكتشف أخطاءه، والآخر في هذه الرواية يظهر من وراء حجاب شفيف، ولكنه "آخر" ضاغط ومسيطر وحاضر، والأهم من هذا كله أنه غبي ويثير ليس فقط السخرية وإنما الشفقة – الآخر لدى **إميل حبيبي** يثير السخرية دائماً بغبائه وإفراطه في حذره وتوجسه – .

وفي العام (1990) تكتب **سحر خليفة** روايتها "باب الساحة" لترصد هزيمة "الأنا" أمام الآخر، وتتناول في روايتها هذه هزيمة "أنا" المرأة بشكل خاص.

ثم انهالت الروايات بعد العام (1994)، وكلها ترصد حرقة الفشل وطعم الخيبة. فقد نشر **أحمد حرب** روايته "بقايا" في العام (1996)، وفيها يكتب بصراحة عن فشل الثورة ويقدم صورة الآخر بأشكاله المعهودة، جندياً وقاتلاً ومحققاً ومخادعاً. ويكتب **أحمد رفيق عوض** رواية "مقامات العشاق والتجار" في العام (1997) ليكتب عن المجتمع الفلسطيني الجديد بعد أوسلو واضطرابه وعدم اتساقه مع المعطيات، ويقدم صورة لـ"الآخر" العدو و"الآخر" الداخلي، ويتوسع الكاتب **أحمد رفيق عوض** في الآخر الذي يكتب عنه وذلك في رواية "آخر القرن" التي نشرها في العام (1999)، حيث صار الآخر ليس فقط الآخر المحتل وإنما الآخر الإمبريالي – وهذا توسيع ملحوظ، ويكتسب أهمية في مفهوم الآخر بالنسبة للفلسطينيين، خصوصاً في نهاية القرن العشرين–.[43]

---

[43] في التفاتة جديرة بالاهتمام، يكتب الروائي أحمد رفيق عوض في روايته "آخر القرن" الصادرة عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين في القدس العام 1998 ما يلي: للذكرى والذكورة، وما بينهما، فإن الملة واجهت منذ قرنها السابع الميلادي الآخر، على ما كان فيه من تقدم ووحشية على النحو التالي:

القرن السابع الميلادي: كان الآخر رومياً وفارسياً .

القرن الثامن والتاسع: كان الآخر رومياً من جهة ومتخفياً ومتقياً من جهة أخرى.

القرن العاشر وحتى الثاني عشر: كان الآخر بحاراً مغامراً من اسبانيا والبرتغال وهولندا وإيطاليا.

ويكتب **يحيى يخلف** رواية "نهر يستحم في البحيرة" التي نشرها في العام (1997) ليرسم صورة الآخر الذي لا يمكن التصالح معه – يحيى يخلف من الكتاب الذين عادوا حسب اتفاق أوسلو في العام (1994)، وهو يشغل مراكز عليا في السلطة، ولكنه في هذه الرواية ينكر أن يكون هناك اتفاق مع المحتل – .

يمكن القول إن فترة ما بعد أوسلو شهدت خطاباً روائياً متشككاً في النظر إلى الذات، لكنه في الوقت عينه تشدد في تصوير الآخر مع محاولة لتوسيع مفهومه وسحبه على الآخر الإمبريالي الذي يدعمه.

ويمكن القول، أيضاً، إن مرحلة ما يسمى بـ"السلام" قد أفضت إلى فوضى في تحديد الاتجاه، إلا أنه من الصحيح القول إن الآخر عاد إلى صورته الأولى التي رسمها له مثقفو أوائل القرن الماضي؛ الآخر محتلاً، غاصباً، مهما تعددت أسماؤه وألوانه، وكأن اتفاق السلام الذي تم قد نزع الغشاوة كلها. ففي هذه المرحلة لم تعد هناك أوهام ولا أفكار، صار الآخر قريباً ومكشوفاً ونواياه وأطماعه وأعماله واضحة الوضوح كله، وهذا ما نجده سافراً في رواية **سحر خليفة** "الميراث"، حيث انتقدت بشدة اتفاق أوسلو، وكذلك **عزت الغزاوي** في رواية "الخطوات"، انتقد بشدة ارتماء الحركة الوطنية الفلسطينية في أحضان عدوها.

روح التشكك والتردد والغموض وجلد الذات ملمح أساس في روايات هذه المرحلة، ولكن، ظهر الآخر واضحاً تماماً، وعاد كما كان. صحيح أنَّ النعوت لم تعد كما كانت في أوائل القرن الماضي، ولكن صورة الآخر كمغتصب ومتعصب كانت هي المسيطرة .

القرن السادس عشر وحتى العشرين: كان الآخر غريباً استعمارياً .
القرن العشرين: كان الآخر كل ما سبق ذكره (ص 126 –127) .
وقد علق كاتب هذه السطور على صورة الآخر في هذه الرواية في مقالة بعنوان "صورة اليهودي في رواية آخر القرن"، نشرت في كتاب " جوائز الفحم" من جمع ودراسة د. علي الخواجة وصدر عن المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، في رام الله العام 2003، ص 137.

يجب القول في هذا الصدد إن "الآخر" الصهيوني صاحب الأطماع والتوجه الاستعماري لم يكن غائباً عن الصورة في أذهان أولئك الذين عملوا وخططوا للانفصال عن الدولة العثمانية. فقد أشارت كثيرٌ من المراجع التاريخية والشهادات الموثقة إلى أن بعض الأطراف العربية كانت على علاقة مع **ثيودور هيرتزل** نفسه، وذلك كضريبة من ضرائب العلاقة مع بريطانيا العظمى في ذلك الوقت، فقد كان ثمن دعم بريطانيا لتلك الأطراف هو أخذ نوايا الصهاينة بعين الاعتبار. وعلى هذا، فإن الأعوام من (1911 – 1920) شهدت مستويين من العلاقة مع هذا "الآخر"، الأول تمثّل في إدراك النخبة المثقفة نوايا الصهاينة وقد حذروا منها مبكراً – كما رأينا سابقاً، وكما سنرى لاحقاً عندما نرصد ذلك في الشعر الفلسطيني –، وتمثّل المستوى الثاني مستوى النخبة السياسية أو القائدة، فقد كان هؤلاء على معرفة تامة واطلاع كامل، إذ وقّع الأمير **فيصل** في العام (1919) اتفاقية مع ممثلي الصهاينة أيدت ظاهرياً تطلعات اليهود، وكذلك نوايا الأمير في إرساء حكم عربي مستقل، وقد أعلن **فيصل** أن بإمكان فلسطين الحصول على مكانة خاصة بها كجزيرة يهودية، وقد وافق بلا تحفظ على السماح بهجرة حرة لليهود إلى فلسطين طالما أنه سيحصل على دولته المستقلة.[44]

هذه الوعود والاتفاقات ترافقت مع انتصار بريطانيا وفرنسا على الدولة العثمانية وألمانيا، حيث أخضعت بلاد الشام والعراق تحت انتدابهما، وأعادت تشكيل حدود – بالمسطرة مستقيمة لا نتوءات فيها – فيما عرف باتفاقات "سايكس بيكو" العام (1916)، ثم سان ريمو العام (1920)، الأمر الذي عزز الشعور بنوع من الإقليمية والمحلية، وطور بالتالي أنوية لأنظمة قطرية تحاول أو حاولت أن تؤسس لتاريخها وهويتها الخاصة وذاتها المحددة بمكان معين. وقد ذكرنا آنفاً أن ممثلي فلسطين عرفوا أنفسهم في المؤتمر السوري الأول بأنهم عرب جنوب سوريا وذلك في العام (1919)، ولكن ذلك اختلف مع مرور الوقت، ونشوء الفكر القومي وشيوعه في منطقتنا، والذي كان

---

[44] البرت حوراني: الفكر العربي في عصر النهضة، 1798 –1939، دار النهار للنشر، بيروت، ط3، 1977، ص 420.

رداً أو صياغة فكرية لمواجهة الدولة العثمانية المسلمة، ولهذا انهمر سيل من الكتابات والمؤلفات الداعية إلى نظام عربي قومي تحدد علاقته بالدولة العثمانية إما بطريقة لا مركزية أو تحت رابطة أو جامعة إسلامية، وقد تعددت الاجتهادات في ذلك.[45]

وعلى الصعيد الفلسطيني، فإن الفلسطينيين الذين وقعت بلادهم تحت الانتداب البريطاني، من جهة، وخطر الاستيطان الصهيوني، من جهة أخرى، قد تنبهوا مبكراً إلى أن قومية أخرى تؤسس "وطنها" على أرضهم، ومن هنا كان النشاط السياسي والفكري والعملي لمقاومة ذلك.

ففي العام (1919) تم تشكيل النادي الأدبي العربي والنادي العربي لنشر القومية العربية (بتشجيع من الأمير **فيصل** نفسه) وجمعيات إسلامية ومسيحية أخرى، وتعلن جميعاً أن فلسطين جزء من سوريا، وقد شكلت هذه النوادي والجمعيات أو نشأ عنها ما يسمى "اللجنة التنفيذية العربية" التي اعترفت بها بريطانيا ممثلةً للفلسطينيين في البلاد، وذلك عام (1920)، وقد طالبت هذه اللجنة، فوراً، بوقف الهجرة اليهودية إلى فلسطين فوراً، كما طالبت باستقلال البلاد. وفي العام (1922) تم تشكيل "المجلس الإسلامي الأعلى" لشغل الفراغ الناشئ عن انتهاء السلطة العثمانية الإسلامية، وقد انتخب الحاج **أمين الحسيني** رئيساً له، في العام ذاته الذي أصدرت فيه بريطانيا الكتاب الأبيض تعلن فيه أن جزءاً من فلسطين سيكون وطناً قومياً لليهود، ولتنامي العداء واستشعار خطر الآخر الصهيوني، اندلعت ثورات واضطرابات أشهرها تلك التي جرت عام (1929) ودعيت بـ"ثورة البراق"، الأمر الذي غيّر من سياسة بريطانيا في البلاد، وأعطى صلاحيات أكثر لأهل فلسطين.[46] وفي العام (1932) تشكل أول حزب فلسطيني باسم "حزب الاستقلال" الذي حاول أن يصوغ محتوىً علمانياً للحركة القومية الفلسطينية، وأن يعرّب الفكرة القومية، فيما حاولت أحزاب غيره أن تلتزم الأفكار الإسلامية، وما بين هذين الخطين، كانت هناك أحزاب عائلية مثل "الحزب الفلسطيني العربي" الذي أسسته عائلة **الحسيني**، و"حزب الدفاع القومي" الذي أسسته عائلة

---

(45) المصدر السابق، ص 422.

(46) المصدر السابق، وللمزيد انظر كتابنا "الثلاثاء الحمراء" ضمن مجلد "حدائق إبراهيم طوقان" الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م.

النشاشيبي، و"حزب الإصلاح" الذي أسسته عائلة **الخالدي**، وكذلك "حزب الكتلة القومية" و"حزب الشبيبة"، وهي أحزاب تتشابه في شعاراتها القومية ورفضها الآخر الصهيوني، ولكن ممارساتها الفعلية على الأرض كانت تتناقض وشعاراتها في كثير من الأحيان.

يذكر في هذا الصدد أن النخبة السياسية الفلسطينية في هذا الوقت التقت ممثلي الصهاينة لبحث نقاط التقاء بين الحركتين القوميتين ولكن هذه المحاولة باءت بالفشل.[47] ومع تنامي الخطر، شهدت سنوات الثلاثينيات منذ بداية (1932) وحتى (1939) حركات احتجاج دعت إليها اللجنة التنفيذية العربية مطالبة بالاستقلال ووقف هجرة اليهود، ولكن المحتل البريطاني قمع تلك الاحتجاجات الواسعة، فالتقط الخيط الشيخ **عز الدين القسام**، وهو سوري كان خطيباً في مساجد حيفا، فتزعّم حركة مسلحة وقاد عدة معارك مع البريطانيين انتهت باستشهاده عام (1935)، وكان ذلك إيذاناً ببدء أطول ثورة مسلحة في فلسطين استمرت حتى العام (1939)، تقودها ما عرف في حينه باسم اللجنة العربية العليا التي اندمجت فيها جميع الأحزاب والحركات، وكان هدف الثورة الاستقلال ووقف الهجرة، ولكن المحتل البريطاني يقمع الثورة بأقصى عنف ممكن بمساعدة أطراف عربية. ومنذ عام (1939) – بداية الحرب العالمية الثانية – وحتى نهايتها، شهدت فلسطين حركات احتجاج أقل حدة سببها القمع، من جهة، وتشرذم الحركة الوطنية الفلسطينية، من جهة أخرى.

وبينما كان الآخر الصهيوني يسجل نجاحات ويراكمها على الصعيدين العملي والسياسي، فإن الحركة القومية الفلسطينية تورطت في تحالفات فاشلة، أهمها ما قيل عن علاقة الحاج **أمين الحسيني** بالنازي الألماني، وما إن خرجت بريطانيا من الحرب العالمية منتصرة حتى أنهت انتدابها في فلسطين، تاركة الصهيوني ينتصر في حرب هي أشبه بالمسرحية، فقد سمحت لأنظمة عميلة لها أن تحارب ربيبتها، لتظهر الأخيرة

---

[47] الفلسطينيون، صيرورة شعب، مصدر سبقت الإشارة إليه ، ص 237.

وكأنها انتصرت على جيوش عربية سبعة، ولينتصر الصهيوني ويحتل البلاد ويطـرد العباد!(48)

وعلى هذا، فإن الفترة الواقعة بين (1912 – 1948) شـهدت صـراع قـوميتين وانتهت بانتصار الفكرة الصهيونية، ومن العدل القول إن الخطاب الفكري والـسياسي الذي ساد في تلك الفترة كان واقعياً وعلمياً، فقد رأى في الآخـر الـصهيوني خطـراً وجودياً لا يمكن التعامل معه ولا التصالح مع أهدافه. وقد ظهر ذلك في اللقاءات التي حصلت مع **بن غوريون** العام (1932)، وكذلك في الخطـاب الـسياسي للأحـزاب الفلسطينية، وظهر ذلك في كتاب **جورج أنطونيـوس** "يقظة العرب" الذي نشره العـام (1939) وأشار فيه بوضوح إلى التناقض النهائي بين ما يريده العرب وما تطمح إليه الفكرة الصهيونية.

وللأسف، فإن الذات الفلسطينية أو الكينونة الفلسطينية لم تتبلور بعد العام (1948)، إذ إن الجهد السياسي العربي للدول المجاورة – وتحت دعاوٍ مختلفة – ارتأى أن يضم ما بقي من فلسطين إلى دول عربية مجاورة، وهكذا يتحول الفلسطيني إلى لاجئ.

واللاجئ ضحية، يثير نوازع إنسانية ويُختزل إلى خيمة وأمعاء، وقد ظلّـت هـذه الصورة نمطية فترة طويلة من الزمن، حتى انطلقت الفصائل الفلسطينية المقاومة فـي بداية الستينيات، ومن ثم حولت اللاجئ إلى فدائي.

الفدائي المسلح ببندقية كان عليه، أيضاً، أن يتسلح برؤية فكرية تحدد له عـدوه أو آخَرَه، وقد تمثل ذلك، عموماً، في الإمبريالية العالمية ومخلبها المتقدم فـي المنطقـة "إسرائيل" ذات الصبغة الصهيونية. وعلى هذا، صار الآخر العـدو هـو الـصهيوني صاحب الأيديولوجيا الإمبريالية وليس اليهودي صاحب الديانة، وقد أظهرت الفـصائل الفلسطينية القومية منها والماركسية – لم تكن الحركات الإسلامية ذات أثـر بعـد – تسامحاً شديداً مع اليهودي كديانة وتشددت في نظرتها للصهيوني، وقد تـم اسـتعمال كلمة صهيوني بدلاً من يهودي حتى لا تختلط المفاهيم، وقد نادت الحركـات القوميـة

(48) للاستزادة ينظر: عوني عبد الهادي: أوراق فلسطينية، ويوميات الحركة الوطنية الفلسطينية، أكرم زعيتر وكذلك ما كتبه عزت دروزة.

والماركسية الفلسطينية بدولة علمانية ديمقراطية، في محاولة منها لنزع صفة الدين عن الصراع وإبقائه في دائرة الصراع القومي والإمبريالي.[49]

حركة فتح، الأكثر مرونة في طرحها الفكري والأكثر شعبية، نادت بدولة منزوعة الدين، فيما نادت بعض فصائل اليسار بدولة بروليتاريا يهودية فلسطينية مشتركة تغيب عنها الطبقة الحاكمة الممثلة لأهداف الاستعمار الغربي ومصالحه، ولكن هذا الطرح اليساري طعّم في مرحلة ما ببعد قومي غطى أو طمس هذا الطرح الطبقي المثالي.[50]

ويمكن القول بدقة شديدة إن تعريف اليهودي بدينه لم يكن يشكّل عقبة أو مشكلة في النظر للآخر من قبل الخطاب الفكري السياسي الفلسطيني، وهذا ما عبرت عنه ليس الفصائل المقاومة فحسب، وإنما ميثاق المجلس الوطني الفلسطيني وقراراته منذ عام (1964) وحتى اليوم، إذ تمت الإشارة دائماً إلى "الآخر" على أنه الصهيوني أو الصهيونية بما تحمل من معانٍ استعمارية وتوسعية، كخطرٍ حقيقي على الأرض والإنسان.[51]

هذه الرؤية لـ"الآخر " ترافقت مع رواية نمطية، أيضاً، لشكل الوطن وطبوغرافيته، فقد كانت فلسطين بحدودها التاريخية هي الوطن، ولكن الرؤيتين "المطلقتين" طرأت عليهما تغيرات هائلة وكبيرة بعد العام (1967) وحتى هذه اللحظة.

فقد أصيبت الرؤية للذات بالعمق عندما تم "الاقتناع" بأن هناك فرقاً بين "الوطن" و"الدولة"، بين الأرض والكيان السياسي، وذلك من خلال قرار (242) الذي رُفض في البداية ثم أصبح أساساً للتسوية المفترضة، وكذلك فيما عرف بالسلطة الوطنية والنقاط العشر العام (1974)، ثم أصبح هذا نهجاً تسووياً دعمته جهات عربية ودولية مختلفة، ولم يختلف على هذا النهج حتى اليسار الفلسطيني المنضوي تحت لواء (م. ت. ف)، وما كان الخلاف بين الفصائل الفلسطينية إلا على التكتيك أو التوقيت أو الشروط.

---

(49) الفلسطينيون .. إلى أين؟ مصدر سبقت الإشارة إليه، ص 56.

(50) المصدر السابق، ص 18.

(51) هذا موضوع كتاب كامل للكاتب والباحث الفلسطيني فيصل حوراني، حاول من خلاله أن يرصد تحوّل الخطاب المطلق الفلسطيني إلى خطاب نسبي .

وعلى هذا، فإن الهوية الفلسطينية اتخذت شكلها حسب جغرافية الوطن المتاح، وكان عليها – للهروب من هذا المأزق – أن تتجه إلى التاريخ والذاكرة حتى لا تسقط جغرافية الوطن غير المتاح – يلاحظ في هذا الصدد النشاط الفكري والأدبي الذي انشغل بأوضاع ما قبل العام (1948)، من خلال إصدارات وزارة الثقافة في فلسطين بعد العام (1994)، وذلك – فيما أرى – نوع من استعادة المفقود أو التأكيد عليه–.

ولأن التيار العلماني المتصدّر لحركة النضال الوطني – الذي قبل بالدولة دون الوطن–، ولأن الهوية لا تكتمل إلا بجغرافية كاملة، فقد ظهرت التيارات الدينية لسد هذا النقص أو تلك الفجوة، فنشرت فكراً ليس فيه مجال لرؤية الآخر أو حتى لرؤية "الزمن"، إذ قدمت هذه التيارات فكراً نافياً للآخر، مقصياً له، راسمة صورة نمطية له غير قابلة للنقاش، وقد استفادت معظم هذه التيارات الإسلامية من أفكار المرحوم **سيد قطب** الذي قسم المجتمعات إلى مجتمعات كافرة – وهي ملة الكفر– ومجتمع مسلم يسعى إلى تحقيقه، وتلخصت أفكاره "الثورية" بالقول: "إن عصرنا هو عصر جاهلية، وإن على المسلمين تحقيق حاكمية الله"،[52] وبهذا، تم استبعاد "الآخر" على إطلاقه من هذه الرؤية، يضاف إلى هذا الإرث ما كتبه المرحوم **تقي الدين النبهاني** الذي كان أكثر حدّة في تعريفاته وصياغة أفكاره، حيث ألغى كل ما هو خارج النص الإسلامي قطعي الدلالة.[53]

ونلحظ في أدبيات الحركات والتيارات الإسلامية في فلسطين استعمال مصطلحات "كفار" و"اليهود"، بمعنى العودة إلى استعمال المصطلح الأول القديم، دلالة على عدم التأثر بالتيارات السائدة.[54]

هذه التيارات وجدت انتشاراً واسعاً لها، خصوصاً بعد توقيع اتفاقات أوسلو (يلاحظ هنا أن كلاً من المجتمعين الفلسطيني والإسرائيلي تشدد في التعامل مع هذا الاتفاق،

---

(52) سيد قطب: معالم في الطريق، مكتبة الرسالة، عمان، ط5، 1994، ص 18.

(53) الشخصية الإسلامية، مصدر سبقت الإشارة إليه، ص 25.

(54) نقرأ في لغة البيانات والمنشورات الصادرة عن الحركات الإسلامية سيادة هذه اللغة، فيما تختفي من بيانات ومنشورات الحركات العلمانية واليسارية.

ويلاحظ، أيضاً، ازدياد قوة التيارات المتشددة والأصولية في المجتمعين)، وأدبيات هذه التيارات هي أدبيات لا تحاول أن تقدم الآخر باعتباره ضحية أو ذا مستويات أو أن تبحث له عن مسوغات تاريخية أو غيرها، بل تضعه في سلّة واحدة ككافر ومحتل ومغتصب.

وعلى الطرف الآخر، فإن ممثلي التيارات الليبرالية والعلمانية والوطنية قد حاولوا التقدم بصورة أخرى لهذا "الآخر"، من خلال تصويره كضحية يمكن فهمها والانحياز إليها، وفي حالة تحول هذه الضحية إلى قاتل، عندئذٍ لا يمكن التعاطف معها. هذا **د. حسين البرغوثي** يشرح مواقف **محمود درويش** وأشعاره حول هذه النقطة بالذات في محاضرة له بمركز القطان الثقافي عام (2001) (أي في ذروة الانتفاضة): "الصراع الفلسطيني الإسرائيلي تحوّل إلى صراع أضداد، أي لا يمكننا أن نكتب سيرتنا بعيداً عن سيرتهم، هذا تاريخ لنا ولهم، لم يعد بإمكاننا أن نعرف ما هو مضموننا من دون أن نحدد مضمونهم، أيضاً. وعلى هذا، فإن هذا الصراع له روايتان أو جهتا نظر. و**محمود درويش** ينظر إلى هذا الصراع من زاويته التاريخية المحددة، يعني: هذا الصراع مشروط بالزمان والمكان، فقط، صراع في مرحلة لها شروطها السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي لا تنطبق على مرحلة تاريخية أخرى".

لنلاحظ أن كلام **البرغوثي** الشارح لأشعار **درويش** يحدد الصراع بشروط سياسية واجتماعية واقتصادية، ويسقط البعد الديني أو البعد الذي يؤبد الصراع بين كفر وإيمان، أو بين أوهام عقدية قديمة متعلقة بأرض دون غيرها ومسلمات دينية تقابلها. ويكمل **د. حسين البرغوثي** في المحاضرة ذاتها: "ضمن هذا الموقف الصراعي، فإن **محمود درويش**، وفي أي موقف مشترك مع الإسرائيليين، منحاز للضحية، وليس للمجرم، فالشاعر يقف مع اليهود، مثلاً، ومع الإسرائيليين بقدر ما هم ضحايا للنازية، ولكن ما يرفضه هو أن تتحول الضحية إلى قاتل أو مجرم وأن تستمر في دعواها على أنها ضحية وتستحق التعاطف، ولذلك فهو يقف مع الثقافة اليهودية، وهو ضد القمع للثقافة اليهودية ويعتبرها مثل أي ثقافة إنسانية أخرى".

هذه النظرة التي يعبر عنها **حسين البرغوثي** من خلال أشعار **محمود درويش** تكاد تكون هي النظرة الأكثر شيوعاً فيما كتبه كثير من الفلسطينيين، خصوصاً بعد العام (1994).

خير دليل على أن الهوية الفلسطينية فرقت بين حلمها وواقعها، وبين الجغرافية والتاريخ، هو كتاب **عزت الغزاوي** الذي صدر بعنوان "رسائل لم تصل بعد". ففي هذا الكتاب يعترف كاتبه – وهو روائي وكان أحد أعضاء اللجنة الوطنية الموحدة للانتفاضة الأولى، ومن ثم رئيساً لاتحاد الكتاب، وبعد ذلك وكيلاً لوزارة الثقافة قبل أن يتوفاه الله في العام (2003) – بأن على الفلسطينيين القبول بدولة على حدود (1967)، باعتبار ذلك الحل الواقعي، ويطلب من الإسرائيليين أن يقبلوا بذلك. – تنعكس الآية الآن، إذ يُطلب من المحتل القبول بعروضنا وليس العكس –.

كان هذا الكتاب "رسائل لم تصل بعد" هو الكتاب الأول الذي يقول ذلك بصراحة ووضوح، وهو أول نص نثري منشور يصدر عن شخصية اعتبارية مثل **الغزاوي**، الذي ينتمي لحركة فتح، يناقش فيه قضايا حساسة على هذا المستوى الثقافي والنخبوي.

وفي هذا الكتاب، هناك تصور للآخر بطريقة مختلفة، فهذا الآخر عُذِّب مثلنا، ولقي العناء مثلنا، وصارت له ذاكرة على هذه الأرض، وصار شريكاً لنا في الهواء والماء والتراب؟! إذاً، لا بد من البحث عن صيغة للتعايش ! والكاتب يرسل هذه الرسالة لمجتمع لم ينضج بعد لتلقي مثل هذه الرسالة، وكان صادقاً في ذلك، فقد استشهد ابنه على يد أحد المستوطنين الذين لا يبعدون عن بيته سوى أمتار قليلة.

هذه النبرة التي وجدناها في "رسائل لم تصل بعد" تم التعبير عنها، أيضاً، في الخطاب الرسمي الفلسطيني، في الصحافة المرئية والمسموعة والمكتوبة، وكذلك فيما صدر من إصدارات المنظمات غير الحكومية التي اهتمت بالإعلام والمشاريع الثقافية المشتركة، وقد وجد ذلك التيار تشجيعاً من الدول المانحة التي اشترطت في دعمها المالي نوعاً من التنسيق والمشاركة بين الأجسام المتشابهة من الطرفين، حيث شجعت تلك الأطراف جميعاً ما عرف باسم "ثقافة السلام"، وكان أحد مظاهرها تزايد المطبوعات والكتب والمنشورات وملاحق الصحف والمجلات التي اهتمت بالشأن

الإسرائيلي، وانتهى ذلك إلى تأسيس مراكز ومؤسسات تهتم بالشأن الإسرائيلي ترجمة ونقاشاً وجدلاً ليس من باب "اعرف عدوك" القديم، وإنما من منطلق تقريب الآخر وفهمه ومحاولة إيجاد نقاط التقاء معه على أرضية مشتركة.

أما العرب الفلسطينيون داخل "إسرائيل" الذين تعرضوا لعمليات الأسرلة والتذويب والتغريب، من خلال عمليات فرض اللغة العبرية وتغيير المناهج وأسلوب الحياة التي تم إدماجهم فيها قسراً، فإنهم، وابتداءً من الستينيات ردوا بتشكيل بعض التنظيمات والأحزاب السرية ونصف السرية كـ"أبناء الأرض" التي تحولت فيما بعد إلى "أبناء البلد"، وهي حركة يسارية متشددة ترفض الاندماج في الحياة السياسية الإسرائيلية، وكذلك تشكل بعض امتدادات قليلة للفصائل الفلسطينية داخل فلسطين المحتلة في العام (1948). أما في ما عدا ذلك، فقد كان الحزب الشيوعي الإسرائيلي هو المحتوى الأكبر لنضال الفلسطينيين داخل "إسرائيل" حتى منتصف السبعينيات، وكان هذا الحزب – الإسرائيلي الفلسطيني – أحد عوامل الحفاظ على اللغة العربية، من جهة، وتجميع القوى لمواجهة السياسات الإسرائيلية العنصرية، ولكن هذا الحزب، من جهة أخرى، ساهم في دمج الفلسطينيين في الحياة الإسرائيلية وطوّعهم لقبولها، أيضاً.

وفي منتصف السبعينيات نشأت قوى اجتماعية أخرى تقوم على العشائر والتقسيمات الجهوية أدت، في نهاية الأمر، إلى ميلاد أحزاب عربية خالصة كـالحزب الديمقراطي العربي، وبعد ذلك، نشأت أحزاب عربية قومية كـالتجمع الوطني الديموقراطي بزعامة د.**عزمي بشارة** الذي قدم طروحات قومية واضحة أزعجت العقلية السياسية الإسرائيلية، وذلك في دعواه إلى نزع الصفة اليهودية عن "إسرائيل" لتصبح لجميع مواطنيها، وكذلك دعوته إلى حكم ذاتي ثقافي للعرب الفلسطينيين داخل إسرائيل، وهو يعتقد أن "الهوية تُصنَع أولاً، وقبل كل شيء، في المجتمع الحديث عبر المؤسسات الاجتماعية، إن كان ذلك في مؤسسات دولة أو مؤسسات اجتماعية، ولذلك أيضاً، وخلافاً لما هو شائع، فإن الحركات القومية تسبق بناء الأمم، وليست الأمم هي التي تنجب الحركات القومية، بل الحركات القومية هي التي تنجب الأمم. والدول لا تقوم بحق تاريخي، وإنما بإرادة النخب المثقفة". ويعتقد **بشارة** أن الشعب الفلسطيني لم

يطور حركة خاصة ثابتة وراسخة بسبب غياب المدينة الفلسطينية – التي تخلق المؤسسة الاجتماعية – وبالتالي فإن المدينة الفلسطينية – وكذلك العربية حسب رأي **بشارة** – تريّفت، وبتريّفها انهارت الحركات التحررية والقومية وفشلت في استيعاب الحداثة، وكان البديل لكل ذلك نشوء التيار الأصولي، من جهة، وارتداد الفلسطينيين إلى بلورة وطنية فلسطينية ضيقة – على حد تعبيره –، ولهذا السبب بالذات فإن هذه الوطنية الضيقة لم تستطع أن تحمل برنامجاً تحريرياً شاملاً لفلسطين، وما لبثت بالضرورة أن تخلت عن برنامج التحرير إلى برنامج الدولة – الكلام **لبشارة** –.

مفاهيم د. **بشارة** – الأكثر بلورة – تحاول أن تضيء مستويين في العلاقة مع الآخر: الأول تأصيل تعريف الذات، والثاني تأصيل تعريف الآخر. وبرأيه فإن الإسرائيلي غير مكتمل الهوية، وإنه مشدود إلى الماضي وعُقده، وإنه متناقض في طرحه ودعاواه، ومتخبط في إدارة مستقبله.[55]

تفاصيل الصورة هذه – بشكل يزيد أو يقل – عبّر عنها سيل من الباحثين والأكاديميين الفلسطينيين داخل "إسرائيل"، منهم، على سبيل المثال لا الحصر، الكاتب والناقد **أنطوان شلحت**، والدكتور **عزيز حيدر**، والدكتور **سميح يوسف**، و**سميح غنادري**، وآخرون كثر. ويمكن القول في هذا الصدد إن العربي الفلسطيني الذي كان منبهراً أو متأسرلاً، أو لا يستطيع تكوين رؤية أو رأي، صار قادراً على أن يناقش "الآخر" ويظهر تهافته وتناقضه ونواقصه وعيوبه.

إن الخطاب الفكري الذي ساد بعد اتفاق أوسلو في العام (1994)، وبصورة عامة، كان ناقداً للذات أكثر من كونه موجهاً للآخر، إذ إن هذا الاتفاق وما سبقه وما لحقه – راجع المدخل – اعتبر بشكل ما أنه هزيمة ! وكما ذكرنا، فإن المغلوب يطوّر آلية

---

[55] نشر د. عزمي بشارة كتباً كثيرة تشرح أفكاره القومية من جهة، وعلاقة الفلسطينيين داخل فلسطين المحتلة العام 1948 بالدولة العبرية من جهة أخرى، وهي تنصب في معظمها على تأصيل فكرة أن إسرائيل كدولة وكمجتمع غير قادرة على استيعاب الحركة القومية العربية أو تمثيلها لأسباب داخلية ثقافية وحضارية، وهو يعتقد أن فكرة الذوبان خاطئة، ولهذا يقترح بديلاً يتمثل في المساواة المدنية، وهي فكرة تلقى معارضة من جهات فلسطينية مختلفة، وتعتقد هذه الجهات أن فكرة المساواة غير عملية، فلا يمكن للفلسطينيين أن يخدموا في جيش الاحتلال ليحصلوا على حقوقهم، كما أن هذه الجهات عارضت فكرة الحكم الذاتي الثقافي التي طرحها لأنها تعمل على تراجع وضع الفلسطينيين داخل إسرائيل.

معينة لجلد الذات والعودة إليها ومساءلتها، ولهذا فقد أصدر عدد من الكتاب والمفكرين مجموعة من المؤلفات التي شرحت التاريخ والذات والمنهج، ويمكن الإشارة، في هذا الصدد، إلى ما كتبه **د. إدوارد سعيد**، ذا التأثير الكبير على قطاع كبير من المثقفين الفلسطينيين، فضلاً عن تأثيره العالمي، وقد كانت كتبه من التأثير بحيث قيل أو تردد عن منعها في الأسواق الفلسطينية، وكذلك ما كتبه **فيصل حوراني** عن تاريخ السياسة الفلسطينية واضطرابها في تعاملها مع "الآخر" بشكلها الرسمي، فضلاً عما كتبه **طلال أبو عفيفة** عن نوع الدبلوماسية الفلسطينية وشكلها ومحتواها منذ مطلع القرن الماضي وحتى اتفاق أوسلو، وهو الفعل ذاته الذي قام به الباحث **ناصر دمج** في متابعته الخط البياني للنهج الرسمي الفلسطيني في التعامل مع "الآخر".

نقد الذات لمعرفة "الآخر" أو جلدها لمقاومة الآخر أو لمواجهته، ربما كان الدافع إلى مثل هذه التآليف، فـ"الآخر" الذي كان يوماً ما كافراً، أو إمبريالياً، أو حارساً لأطماع الاستعمار، تحوّل الآن – تاريخ كتابة هذا البحث العام (نهاية 2004) – إلى إنسان غير ناضج لتحمل مسؤولية السلام، وغير قادر على التعايش مع جيرانه، عدائي، وموهوم، هذه الصورة يُعززها سيل كبير من الكتابات الصحافية والفكرية، ويفيض بها الخطاب السياسي الرسمي والشعبي، أيضاً. وفي مقابل ذلك، صدر في فلسطين هذا العام أيضاً – العام 2004 – كتاب للدكتور **عادل سمارة** بعنوان "دفاعاً عن دولة الوحدة" يطالب فيه بدولة قومية عربية واحدة، وتبدو هذه الدعوة في مثل هذه الظروف كصوت صارخ في البرية، الأهم أن هذا الكتاب يشير إلى خطأ التفرد بالقرار، وإلى أن الوحدة القومية هي الرد السليم والثوري والتاريخي على النخب السياسية والاقتصادية الحاكمة في البلاد العربية، المسؤولة عن بقاء الدولة القطرية وعن ارتباطها بالإمبريالية، وعن تأخر الشعوب العربية. وفي هذا الكتاب، فإن "الآخر" الذي يصوره لنا **د. سمارة** هو "الآخر" الغربي الاستعماري صاحب المطامع التاريخية، أما "الآخر" المحتل فهو مجرد تفصيل في هذه الصورة الكبيرة.

ويقابل هذا الطرح، فإن د. **ماهر الشريف** يصدر كتاباً في الفترة ذاتها يدعو فيه إلى ماركسية جديدة مؤسسة على الإفادة من التراث والخبرات الإنسانية متجاوزاً ما يسميها

الماركسية الأصولية ! فيما يكتب **عبد المجيد حمدان** كتاباً يدعو فيه إلى ثورة شعبية غير مسلحة، وإلى دولة فلسطينية، لا قوات عسكرية ولا أمن فيها، لتحشيد الرأي العالمي ولضمان نشوء تيار سلام إسرائيلي فاعل ! أما كاتب هذه السطور فقد أصدر كتاباً بعنوان "مرايا الدم والزلزال" حلل فيه أبعاد المرحلة الجديدة وانتصار الإمبريالية على "أعدائها"، ودعا فيه إلى مواجهة الأهداف الأمريكية في المنطقة المتمثلة في تسييد "إسرائيل" ونهب ثروات الشعوب العربية .

الآخر في الخطاب المسرحي

شكّل "الآخر" طيلة الوقت التحدي الأكبر على خشبة المسرح الفلسطيني منذ بداية القرن الماضي [56]، وظهر هذا "الآخر" إما مؤسساً للمسرح ذاته، أو كاتباً للنص، أو العدو الذي تجب مواجهته.

فمنذ العام (1909) قدم "المنتدى الأدبي" في القدس عدداً من المسرحيات، منها "هاملت"، وكذلك فعل **خليل بيدس** في الناصرة بعد ذلك بقليل، فقدم مسرحتي "مملكة أورشليم" و"السموأل".

تجدر الإشارة هنا إلى أن الإرساليات التبشيرية – التي أسست عدداً من المدارس والمعاهد – وكذلك الفرق المسرحية المصرية الزائرة، فضلاً عن تأسيس الإذاعة الفلسطينية العام (1936)، أدت إلى ميلاد حركة مسرحية فلسطينية مبكرة.

العوامل الثلاثة آنفة الذكر دفعت المثقفين الفلسطينيين إلى امتلاك زمام لغة مسرحية خاصة بهم، بعد أن تخلصوا من وصاية الإرساليات التبشيرية ذات الأهداف الغريبة، ففي العام (1927) قدمت مدرسة "روض المعارف" في حيفا مسرحية "عبد الكريم

---

[56] اعتمدنا في هذا الجزء على كتاب د. إبراهيم السعافين، سبقت الإشارة إليه من قبل، وكذلك على ما كتبته د. نهى العايدي في أطروحتها للدكتوراه وما نشرته في مجلة " الزاوية" الصادرة عن التوجيه السياسي، العدد الثاني، خريف 2002، وكذلك على ما كتبه راضي شحادة من مؤلفات وهي:
" المسرح الفلسطيني في فلسطين 48 بين البقاء وانفصام الهوية"، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 1988، وكذلك ما كتبه عادل الترتير في مقالة له بعنوان " الحركة المسرحية في المناطق المحتلة: صندوق العجب"، في مجلة الكاتب، عدد 97، القدس،1988، بالإضافة إلى مشاركتنا الفعلية في هذا المجال من خلال المتابعة واللقاءات الشخصية.

الخطابي"، الأمر الذي أدى إلى منعها من العرض، مرة ثانية، من قبل الانتداب البريطاني، وقد زارت فلسطين عدة فرق مسرحية مصرية كان أهمها فرقة **جورج أبيض** التي جاءت إلى فلسطين في العام (1914) وقدمت مسرحيات مثل "لويس الحادي عشر" و"أوديب"، وفرقة رمسيس لصاحبها **يوسف وهبي** وقدمت مسرحيات مثل "انتقام المهراجا" و"راسبوتين"، وكذلك فرقة **نجيب الريحاني** التي قدمت عدداً من المسرحيات. وكان لزيارة مثل هذه الفرق إلى فلسطين دورٌ كبيرٌ في تشجيع الاهتمام بالفن المسرحي، ليس على صعيد الكتابة المسرحية، وإنما على الاهتمام بالأداء والحركة، وكانت ثمرة ذلك كله تأسيس أول نادٍ للتمثيل تحت اسم "نادي الإخاء الأرثوذكسي" في العام (1916)، إذ قدم عدداً من المسرحيات المترجمة مثل "لصوص الغابة" للفيلسوف الألماني **نيتشه** على مسرح "فاينغولد" في القدس في العام (1916).

أما الإذاعة الفلسطينية التي أسست في القدس فقد عملت هي الأخرى على تشجيع المسرح، وذلك من خلال ما قام به الشاعر **إبراهيم طوقان** من تأليف وترجمة واقتباس وتشجيع الكتاب الفلسطينيين في كتابة المسرحية، وقد أكمل دوره **عجاج نويهض** الذي ترأس القسم العربي في الإذاعة حتى نكبة عام (1948). وفي هذه الإذاعة التي لم تستمر طويلاً تميز عددٌ من الأدباء الفلسطينيين الذين كتبوا للمسرح الإذاعي وغيره، منهم الأرشمندريت **ستيفان جوزيف سالم** من الناصرة الذي كتب مسرحيات: "السجناء"، و"الأحرار"، و"صراع بين العلم والإيمان"، و"دقت الساعة يا فلسطين" .

وكذلك **أسمى طوبي** التي كتبت مسرحيات: "نساء وأسرار"، و"صبر وفرج"، و"مصرع قيصر روسيا".

و**صليبا الجوزي** الذي كتب مسرحيتي: "أمي"، و"لا بد للحب أن ينتصر".

و**نصري الجوزي** الذي كتب مسرحيتي: "أشباح الأحرار"، و"أمة تطلب الحياة".

ويغلب على هذه المسرحيات، في معظمها، الحبكة البسيطة واللغة المباشرة والشخصية المسطحة وطغيان الشعارات على الحركة الدرامية، إلا أن بعضها حافظ على حبكة متنامية وصراع ملحوظ .

ويعتقد د. **إبراهيم السعافين** أن معظم هذه المسرحيات استلهمت التراث من أجل نشر الأفكار الوحدوية والقومية لمواجهة التحدي المتمثل في الاستعمار.

وقبل نكبة العام (1948)، تواجد في مدينة القدس وحدها ثلاثون فرقة مسرحية، ورافق هذا الكم الكبير من الفرق وجود عدد كبير، أيضاً، من كتّاب المسرح وشعرائه، ومنهم **جميل حبيب بحري** الذي كتب اثنتي عشرة مسرحية، منها "الوطن المحبوب" التي نشرها في القاهرة في العام (1923)، و"الخائن" في العام (1924)، و"في سبيل الشرف" في العام (1926)، والشاعر **برهان الدين العبوشي** الذي كتب مسرحية شعرية بعنوان "وطن الشهيد"، داعياً فيها إلى العمل الموحد ضد اليهودية . وكتب **محمد علاء الدين** مسرحية شعرية بعنوان "امرؤ القيس"، وكتب **محمود محمد بكر هلال** مسرحية "فلسطين". وتجدر الإشارة هنا إلى الدور المهم الذي قدمته مدرسة عين كارم في ضواحي القدس الغربية، حيث بنت هذه المدرسة مسرحاً في باحتها في العام (1925) لتقدم عليها مسرحية "صلاح الدين" التي ألفها الشيخ **نجيب حداد**، كما قدم النادي الرياضي لقرية عين كارم مسرحية "شيخ الأحرار" على المسرح ذاته، وتدور المسرحية حول مسألة سماسرة الأراض، وكذلك تم عرض مسرحية "في سبيل التاج"، أيضاً، التي تدور أحداثها حول الخونة الذين يبيعون أوطانهم من أجل مصالحهم.

وعُرضت على مسرح عين كارم، أيضاً، مسرحية الشاعر الشعبي الأسطورة **نوح إبراهيم** "العربي والصهيوني" في العام (1936)، على رغم الظروف الاستثنائية في تلك السنة.

ويمكن إجمال المشهد المسرحي قبل العام (1948) بالقول إنه كان يعاني من عيوب فنية كثيرة لأنه كان يعتمد على الهواية، أولاً، ولأنه ترعرع في ظرف احتلالي يخنق الحريات، ولهذا فقد اعتمد على أسلوب العرض والوصف أكثر من اعتماده على التحليل والتفسير، والعروض الخفيفة أكثر من الحبكة المعقدة، وعلى الصراع اللفظي أكثر من الحركة. أما المقولة التي تناولها المسرح قبل النكبة في العام (1948) فقد تمثلت في غالبيتها بالصراع العربي الصهيوني وأهمية الإنسان الفلسطيني في أرضه

ورفضه التنازل عنها، وحث المواطنين على الالتفات إلى أمجاد الماضي، وحب الوطن، والدفاع عنه أمام الإنجليز والصهاينة.

وهكذا، فقد شكل "الآخر" للمسرح الفلسطيني كل شيء تقريباً: المؤسس، والكاتب، والموضوع (وللعجب، فإن المسرح الفلسطيني، في أيامنا هذه، يختلف عن هذه الصورة، كما سنرى بعد قليل).

بعد العام (1967)، تعمقت الرؤية نحو الآخر من خلال مسرحيات كتبها شعراء وكتاب فلسطينيون داخل فلسطين (1948)، اتضح فيها أثر الأيديولوجيا التي يؤمنون بها، **فسميح القاسم** يكتب مسرحية "قراقاش" العام (1969) وتدور حول ديكتاتور يصدّر أزمته إلى الخارج من خلال الغزو والسلب والنهب والقتل، والرمز واضح وشفاف فيها، والمسرحية تنحى منهج **بريخت** في المسرح، ولا عجب في أن يتأثر اليساريون بالرؤية البريختية (التغريب) في المسرح. أما في الضفة الغربية فقد تشكلت فرقة "بلالين" العام (1970)، وقدمت مسرحيات مهمة مثل "العتمة" و"الكنز" و"نشرة أحوال الجو"، وهي مسرحيات صاغت السياسي والاجتماعي معاً في قالب واحد، وما لبثت الفرقة أن انشقت لأسباب كثيرة، وتشكلت على إثرها فرقة "بلا – لين".

وشهدت مرحلة السبعينيات ظهور فرق مسرحية كثيرة منها: فرقة المسرح الشعبي، وفرقة النجوم، وفرقة الأمل الشعبي، وفرقة المسرح التجريبي، وفرقة الكشكول، وفرقة المسرح الفلسطيني، وفرقة صندوق العجب، كما عمدت بعض النقابات إلى تأسيس فرق مسرحية لها كفرقة دبابيس التي كانت تابعة لنقابة عمال البناء في رام الله والبيرة، وقدمت عدة مسرحيات منها: "الطرشان"، و"خوازيق"، ومسرحية "الحشرة" التي كانت آخر أعمال الفرقة، إذ تم اعتقال جميع أفرادها بتهمة التحريض على الاحتلال الإسرائيلي.

فضلاً عن ذلك، فقد بدأت الجامعات الفلسطينية هي الأخرى بتكوين فرق مسرحية بدءاً من العام (1975) في جامعات بير زيت والنجاح الوطنية وبيت لحم، ويشار هنا إلى ما قدّمه المرحوم د. عبد اللطيف عقل من نصوص تم عرضها على مسارح هذه الجامعات مثل مسرحية العرس و"تشريقة بني مازن".

مما تقدم نجد النصوص المسرحية التي عرضت كانت محلية، وتناولت على وجه الخصوص نقد التخلف الاجتماعي ووضع المرأة ونقد الأفكار الغيبية والروح الاتكالية وإبراز أهمية الأرض والحفاظ عليها لذا نجد غلبة الفكر اليساري وسيادته في تلك المرحلة من التاريخ-، إذ إن تمجيد المرأة والطبقة العاملة مع إبراز دورها القيادي وتصوير قسوة الأوضاع التي تعاني منها كانت من الموضوعات المفضلة للعروض المسرحية في تلك الأيام، وكان "الآخر" هو الحاضر الغائب في تلك الطروحات، إذ لم يكن من الممكن الإشارة إليه بشكل مباشر بسبب الرقابة القوية والصارمة، ولهذا كان "الآخر" هو الخلفية للأحداث، بمعنى أن المحذوف في المسرحية هو أهم أجزائها. ويمكن القول بهذا الصدد، أيضاً، إن المسرح في السبعينيات تحوّل إلى مكان وشكل من أشكال التربية الوطنية والقومية والمقاومة السياسية المدنية.

لذا ترافق تحويل المسرح إلى شكل من أشكال الحضور والصمود والجدل ترافق مع المد الثوري وتعمق الثورة في المجتمع الفلسطيني في مرحلة الثمانينيات، الأمر الذي وجد ترجمته في اندفاع كثير من الكتاب والشعراء إلى تأليف مسرحيات كتبت للأدب أول الأمر ثم مُسرحت فيما بعد، من أمثال الكاتب **راضي شحادة** و**توفيق زياد** و**إدمون شحادة** و**رياض مصاروة** و**عبد الحميد طقش** و**بشير عمرو** و**عبد اللطيف عقل** و**محمد كمال جبر**، كل هؤلاء وغيرهم الذين انخرطوا في رفد الحركة المسرحية الفلسطينية بمسرحيات تمحورت حول الهم الوطني والوقوف في وجه المحتل، ضمن صياغة شكلية يمكّنها من المرور من خرم الرقابة.

وقد تميز في هذه المرحلة – مرحلة الثمانينيات – مسرح الحكواتي في القدس الذي قدم العديد من المسرحيات التي أثار بعضها جدلاً عنيفاً بين المتابعين والجمهور، ومن أهم هذه المسرحيات "محجوب محجوب" التي عرضت في العام (1980)، وتدور حول فلسطيني عادي يدرك خطورة الاحتلال وضرره، فيقرر الثورة على كل شيء: الاحتلال والأفكار والبنى الاجتماعية، ولكن شكل ثورته يظل غامضاً دون تحديد، وكذلك مسرحية "ألف ليلة وليلة في سوق اللحامين" وعرضت في العام (1982) وتتحدث عن حارتين: فوقا وتحتا، لترمز إلى الصراع الفلسطيني الإسرائيلي،

ومسرحية "حكايات الصلاة الأخرى" وهي للكاتب المسرحي الإيطالي الشهير **داريوفو**، وقد عرضت في العام (1986)، وهي تتناول مقولات الدين من وجهة نظر الكادحين الذين يعانون الاستغلال.

وتتالت المسرحيات التي قدمها مسرح الحكواتي كمسرحية "بيت زكي" في العام (1986)، و"تغريب العبيد" في العام (1986)، ومسرحية "كفر شما" في العام (1987)، ومسرحية "يويا" في العام (1988)، هذه المسرحيات في معظمها كانت من تأليف أجانب أو تأليف جماعي، وتصدت للمقولات والبنية الذهنية تحت الاحتلال، كان "الآخر" فيها يظهر بطريقة تختلف عما كان يظهر على المسرح قبل النكبة !! "الآخر" هنا تحول إلى صاحب وجهة نظر، صحيح أنه محتل ومستغل وقامع، ولكنه مضحك يثير السخرية، وهو جار رديء يسمم الأجواء، وقد تمت الإشارة إليه من خلال الرمز مرة والموضوع مرة أخرى، وكان يظهر كلعنة أو كعقاب نتيجة الذهنية المتخلفة للمجتمع الفلسطيني. ولأن المسرحيات كانت عادة ما تكون مموّلة من جهات أجنبية، فإن المموّل كان يشترط بعض الاشتراطات التي تجعل من موضوعة المسرحية تثير الجدل واللغط. وفي الثمانينيات، أيضاً، تكوّن ما يعرف الآن باسم مسرح "القصبة" الذي غيّر اسمه عدة مرات لاختلاف رؤاه الفنية، واستقر منذ العام (1989) على اسم مسرح القصبة في القدس، ثم في رام الله – ويعتبر من المسارح المتقدمة تجهيزاً وتأثيثاً– منذ بداية التسعينيات، وقد قدم مسرح القصبة عدداً من المسرحيات المتميزة على مستوى النص والأداء، وكانت إما لأجانب أو عرب أو فلسطينيين، وقد فازت بعض مسرحيات هذا المسرح بجوائز عربية وعالمية، ومن أشهر تلك المسرحيات: "رمزي أبو المجد" و"العذراء والموت" و"المهرج" و"المهاجر". وفي الثمانينيات، أيضاً، برز اتجاه تجريبي يميل إلى التفكيك والتشتيت وغياب الحبكة وتعويم الشخصيات، وهو تيار أقرب ما يكون إلى التيار العبثي أو العدمي، وقد عكس مسرح "الرحالة" الذي تأسس في العام (1985) هذا الاتجاه من خلال مسرحيات: "الديكتاتور"، و"الرجال لهم رؤوس" في العام (1986)، و"المزبلة" في العام (1987)، وقد استمر هذا التيار فيما بعد في التسعينيات من خلال مسرحيتي "جمهورية فلفشتيكا" و"حديقة الحيوان"

وغيرهما، هذا الاتجاه التجريبي كان يعكس حالة من البحث عن الأفكار والأشكال ضمن واقع معقد يغري بالثورة عليه.

وفي الثمانينيات، أيضاً، تميزت فرقة المسرح الشعبي "سنابل" ومديرها **أحمد أبو سلعوم** بما قدمته من مسرحيات جادة تناولت الهموم السياسية والاجتماعية من خلال طرح واضح، خصوصاً أن معظم النصوص التي قدمتها هي لكتّاب عرب – يلاحظ في مرحلة الثمانينيات أن كتاب النصوص الفلسطينيين تناقصوا بشكل كبير، وتم الاعتماد على نصوص عربية وأجنبية أو تأليف جماعي حيث يغيب كاتب النص المحترف –.

وفي قطاع غزة، كان النشاط المسرحي ضعيفاً بشكل ملحوظ، إذ لم تنشأ هناك فرقة مسرحية استمرت أو قدمت عملاً كبيراً يمكن متابعته، وتكمن الإشارة في الصدد إلى فرقة "حناظل" التي قدمت عملين مسرحيين أحدهما للشاعر **عبد الحميد طقش** بعنوان "عرس عروة"، أما في التسعينيات فقد ظهرت فرقتان مسرحيتان هما "مسرح للجميع" و"البيادر المسرحية" وقدمتا أعمالاً مسرحية سياسية تعبر عن توق الفلسطيني للحرية والانعتاق.

أما المسرح الفلسطيني في التسعينيات، فقد أصابه ما أصاب الميادين الأخرى من الاضطراب والتردد والشك والأسئلة والنقد والالتفات إلى الذات، بمعنى أن المسرح أخذ يهتم بهذا "الآخر" الداخلي أكثر من الخارجي – تجب الإشارة هنا إلى أن المسرح الفلسطيني في السبعينيات والثمانينيات كان يحاكم أو يسأل "الآخر الداخلي" كمواجهة أو مدخل لمساءلة "الآخر" المحتل، ولهذا غلب على مسرح الثمانينيات الطابع الاجتماعي كواجهة للهدف السياسي–.

فمسرح عشتار الذي تأسس في العام (1991) هدف إلى أن يكون مدرسة تعلم الطلاب المسرح، وقد اقتبس العديد من المسرحيات الأجنبية والعربية، كان أهمها مسرحية "الشهداء يعودون" في العام (1996) التي عبرت عن نغمة تشاؤمية انتقادية للأوضاع التي سادت بعد تشكيل السلطة الوطنية الفلسطينية في العام (1994)، وكذلك مسرحية "مسك الغزال" للكاتبة الروائية **حنان الشيخ** التي عرضت في العام (1999)،

وهي تتناول المحرم والمخبوء والمحظور. يذكر أن مسرح عشتار يتعاون مع مسرح سويسري ويقوم بإخراج بعض مسرحياته مخرجون أجانب !!

وفي بداية التسعينيات، أيضاً، تغير مسرح الحكواتي ليصبح المسرح الوطني الفلسطيني- لأسباب مختلفة لا داعي لذكرها هنا-، وقدم العديد من المسرحيات لكتاب عرب وأجانب كان أهمها "سيف ديموقليس" في العام (1993) في القدس، تلتها مسرحية "من نجم آخر" وكلاهما لكاتبين أجنبيين، ثم مسرحية "القناع" للشاعر السوري **ممدوح عدوان**، وفي العام (1999) قدم هذا المسرح "هبوط اضطراري" للكاتب **سلمان ناطور**، وفي العام (2000) عرض المسرح "واحد عَ الماشي" اقتباساً عن **هارون بنتر** الكاتب اليهودي المعروف بانغلاقه، وشارك هذا المسرح بتقديم أعمال مشتركة لكتاب أجانب كمسرحية "الأيدي القذرة" و"فلنمثل ستريندبيرغ" و"تقرير إلى الأكاديمية" **لكافكا**، وفي هذا المسرح نحن نقترب من فكرة المسرح الفنية – الذي يراد لذاته، أكثر مما يراد لمقولاته وأطروحاته -، فبما إن هذا المسرح في القدس لذا يخضع للشروط الرقابية الإسرائيلية ولاحتكاكه بالفرق الأجنبية والتمويل الأجنبي، فإن المسرحيات التي تعرض تخضع لمعايير ومقاييس مختلفة.

في التسعينيات، نلاحظ أن كاتب النص أصبح "آخر"، وكذلك "المخرج"، بالإضافة إلى التمويل، أيضاً، وتعددت طروحات المسرح وانفتحت انفتاحاً كبيراً على كل شيء: الإرث العالمي والعربي، التجريبي والعبثي والملتزم والغنائي والشعري، وأخذ يناقش كل الأشياء، وربما يمكن القول إن بعض المسارح أو الفرق غيرت من الأولويات، وعلى عكس مسرح ما قبل النكبة، فقد أصبح مسرح التسعينيات يقوم بأعمال مشتركة مع الإسرائيليين، وفي بعض المسرحيات اختفى الآخر المحتل كلياً من المشهد، وفي بعضها ظهر قلقاً ومتردداً ومتشككاً. كان المسرح الفلسطيني ناعماً ورخواً في روايته للآخر المحتل في التسعينيات لما تفرضه شروط الممول وشروط العرض وشروط الرقابة – في بلدية القدس الغربية بالذات – وخير دليل على ذلك مسرحية "روميو وجولييت" التي اشترك في تمثيلها فلسطينيون وإسرائيليون !

ومنذ اندلاع انتفاضة الأقصى في العام (2000)، قلّ النشاط المسرحي إلى حدٍ كبير، ولكن مسرح القصبة بقيادة المسرحي الناشط **جورج إبراهيم** قدم عدداً من المسرحيات أهمها "حكاية الزير سالم" ومسرحية "قصص قصيرة عن الاحتلال" ومسرحية "مش عَ رمانة" ومسرحية "اضبطوا الساعات" ومسرحية "لا لم يمت" التي كتبها الشاعر **حسين البرغوثي** قبل وفاته بقليل، وهي مسرحيات تناولت الاحتلال وممارساته دون أن تغفل الصوت النقدي الجارح للشخصية الفلسطينية. وهنا يجب القول إن هذه المسرحيات تخلت تماماً عن الصوت العالي والشعاراتي والخطابات الرنانة، واتجهت إلى ذلك النَفَس الهادئ الساخر، ولم تقدم الفلسطيني بطلاً أو ضحية كما كان يفعل مسرح الثمانينيات مثلاً، بل بالعكس قدمت هذه المسرحيات الفلسطيني إنساناً مثل كل البشر، فيه النذالة والخسة والخبث بالإضافة إلى دوافع البطولة والتضحية، الأمر الذي دفع بعض الكتاب إلى انتقاد هذه المسرحيات أو تجاهلها تماماً.

بمعنى آخر، فإن مسرح ما بعد الانتفاضة الحالية لم يكن تحريضياً مباشراً إطلاقاً، وأسباب ذلك متعددة، منها الإحباط العام، وتعقيد الأوضاع، والتمويل، وأماكن العرض، والمرجعيات المختلفة التي تحكم الأعمال المسرحية ومضامينها، كما أنه مسرح يعتمد على النص الفرجوي الذي تؤلّفه المجموعة ارتجالياً على المنصّة وليس على النصّ الأدبي الجاهز، مثل مسرحيتي "الجدار" و"الحاجز" اللتين قدمهما مسرح القصبة مع نهاية 2004 وبداية 2005م.

مسرح "عناد" في بيت جالا قدم مسرحية **معين بسيسو** "مأساة جيفارا" تحت اسم آخر هو "أحلامي لا تعرف حدوداً "، كما عرض مسرحية "وبعدين"، وكلا المسرحيتين تتناول الاحتلال والاستغلال وقمع الحريات، وقد تعرض هذا المسرح للقصف والدمار خلال اقتحام الاحتلال المدينة في العام (2001).

مسرح ما بعد الانتفاضة، وعلى عكس المتوقع، لم يتجه نحو ما يفرزه الجو العام من تعبئة وتحريض وتثوير، بل اتخذ لغة هي أقرب إلى السخرية من كل شيء أو نقد كل شيء، أو نزع البطولة من كل شيء، من خلال مضامين وأشكال مسرحية مبهرة وباذخة، وتساوت إلى حد كبير "الأنا" بـ"الآخر" في بحثهما عن حلول أو صياغات

نهائية تنهي هذا الصراع، وبمقارنة هذا المسرح بمسرح ما قبل النكبة نلحظ الفجوة أو النقلة الكبيرة بين المسرحين، ليتمثلا النقلة الكبيرة ليس في التاريخ فقط، وإنما في الوعي أيضاً!

الآخر في الخطاب التشكيلي

لم ينهض فن التصوير في فلسطين إلا بعد أن انفتح المشرق عموماً على الغرب من خلال الإرساليات التبشيرية وغيرها، إذ إن هذا الفن، كما نعرفه الآن، انحصر حتى بداية القرن الماضي – على الأقل في فلسطين – بمجالات لم تتعد الخط العربي والمطرزات والحرف التقليدية الفنية كطلاء الزجاج وتعشيق الفضة وكذلك التصوير الأيقوني المسيحي. وبالاحتكاك المباشر بمبعوثي الإرساليات ونشاط المصورين المسيحيين، الفلسطينيين بشكل خاص، من خلال اشتغالهم بالتصوير الأيقوني، ظهر جيل كامل من المصورين الفلسطينيين الذين طوروا الأيقونة المسيحية لتتخذ الطابع المحلي، واستخدموا فيها الحرف العربي والإيحاءات المحلية، وقد تركز هذا النشاط في مدينتي بيت لحم والقدس، على وجه الخصوص، لما لهاتين المدينتين المقدستين من أهمية واستقطاب الفعاليات كافة. [57]

الفنانون الفلسطينيون الأوائل انشغلوا بموضوعات الدين والتراث والتاريخ، فهذا **خليل حلبي** يرسم القديس **يوحنا المعمدان** في العام (1907) وكذلك في العام (1911)، أما الفنان **مبارك سعد** فيرسم الشخصيات العامة في العام (1906)، ويرسم شاطئ يافا في العام (1909)، فيما ينشغل **داود زلاطيمو** برسم الشخصيات التاريخية **كصلاح الدين** وفتح القدس على يد الخليفة العادل **عمر بن الخطاب** – وقد تميز **داود زلاطيمو** برسوماته وألوانه وتعابيره الفطرية المذهلة –، وعلى طريقته في الرسم سارت الفنانة **زلفة السعدي** التي رسمت هي الأخرى الشخصيات التاريخية والتراثية والعامة **كأحمد شوقي والملك فيصل والشريف حسين بن علي**، وتميز كذلك في هذه الفترة الفنان **جمال بدران** في الخط وتعشيق الفضة والرسم على الزجاج والكتابة عليه بماء الذهب.

---

[57] كمال بلاطة: استحضار المكان، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط 1، 2000، ص 15.

ويشير **كمال بلاطة** في كتاب "استحضار المكان" إلى أن الفنانين الفلسطينيين قبل النكبة استطاعوا أن يؤصّلوا لحركة فنية حقيقية كانت تستوعب حركة المجتمع والتاريخ، بالإضافة إلى الانفتاح على فنون الغرب في هذا المجال، فقد تدرب أغلب أولئك في لندن وروما والقاهرة، وعادوا إلى فلسطين ليمارسوا المهنة التي لم تكن تلقى الدعم الاجتماعي المناسب.

فقبل النكبة، تميز كل من الفنانين: **هاني جوهرية ونهيل بشارة ومحمد صيام وعقل عساف** وآخرين غيرهم.

وفي بحثنا عن "الآخر" العدو في هذا الخطاب الفني ما قبل النكبة، لا نكاد نعثر على إشارة إليه أو وجوده، إذ انشغل الفنان الفلسطيني بتصوير مكانه والتدقيق في صنعته من حيث اللون والخط والنقش، كانت اللوحة كلاسيكية تحمل موضوعها من دون مواربة، ومن دون إشارات أو رموز، كانت اللوحة تصدر عن مكانها، وتأخذ شرعيتها من موضوعها الذي يقبل عليه الناس ويرضونه، ولهذا كانت رسوم الشخصيات والأحداث التاريخية والدينية الأكثر شيوعاً وقبولاً، ولهذا كانت ترسم أو تعرض في المدارس أو المعاهد أو الكنائس ولا يراها عامة الناس.

الفن قبل النكبة اكتشاف للذات والمكان أكثر من الجدل مع "الآخر" أو تحديه، وكان الفن التشكيلي قبل النكبة يجمع بين الرسم والنقش والخط والنحت في حرفة واحدة ذات مضمون اجتماعي مهني، ولهذا لم يكن الآخر العدو جزءاً من هذا السياق.

بعد النكبة، وطرد معظم الفلسطينيين مما صار يعرف بإسرائيل، نشأت أجيال من الفنانين الفلسطينيين في أماكن مختلفة من الشتات، فطوّروا أساليبهم الفنية من دون تنسيق أو ترابط، بل انشغل كل فنان ضمن السياق الفني للمكان الذي يوجد فيه، وهكذا تحولت فلسطين في لوحاتهم من خلال مخزون لغوي أو متخيل وصارت فلسطين ترسم من خلال هذين المصدرين فقط، هذا فيما يتعلق بالفنانين الذين يعيشون خارج فلسطين، أما الذين يعيشون داخلها فقد كانت لوحاتهم تصدر عن واقع معيشي، فكانت المباشرة فيها أكثر، والمواجهة أكثر حدة.

تجدر الإشارة هنا إلى أن معظم الفنانين الفلسطينيين الذين كانت لهم شهرة واسعة قبل عام (1948) في فلسطين اضطروا إلى أن يهجروا مهنتهم إلى الأبد في المنافي التي ذهبوا إليها لأسباب مختلفة وعديدة لا مجال لذكرها هنا. وعليه، فإن الفن التشكيلي الفلسطيني – كالمجتمع الفلسطيني – لم يتطور طبيعياً كبقية الحركات الفنية في البلاد والمجتمعات الأخرى، أي أن الأجيال الجيدة لم تأخذ عمّن سبقها، بل اضطرت أن تتعايش مع المحيط الذي تعيش فيه وتنخرط في شروطه وما يريده.

وعلى هذا، فإن الخطاب الفني الفلسطيني اتخذ عدة مسارات في التعبير عن الذات، من جهة، وعن الآخر، من جهة أخرى.

أما أولئك الفنانون الذين عاشوا أو ولدوا في المنافي فقد عملوا على استعادة فردوسهم المفقود من خلال أنماط إبداعية متعددة: إما لغة شعرية كما فعل **إبراهيم هزيمة** (ولد في العام 1939) أو لغة تعويضية كما فعل **إبراهيم غنام** (1931 – 1984)، وكلاهما عاش في مخيمات اللاجئين في بيروت، أو من خلال لغة ترميزية وتقنينية للمعاني الذهنية كما فعل **إسماعيل شموط** (ولد العام 1930)، أو من خلال لغة إيحائية وكابوسية كما فعل **مصطفى الحلاج** (1938 – 2003)، أو من خلال لغة ساخرة وتحريضية كما فعل **ناجي العلي** (1937 – 1987).[58] هؤلاء الفنانون وغيرهم استطاعوا من منافيهم أن يحمّلوا لوحاتهم الغائب والبعيد، وأن يستحضروا الماضي وأن يجترحوا المستقبل، فهم في الوقت الذي صوروا فيه الوطن من خلال المخزون الكلامي أو الأحلام (كما نشاهد ذلك لدى **إبراهيم غنام** الذي كان يستعيد تفاصيل الحياة اليومية في فلسطين على الرغم من أنه لم يعشها)، أشاروا إلى "الآخر" دون أن يصوروه، أو أن يلمّحوا إليه ولو بإشارة صغيرة هنا أو هناك على اللوحة، ولكن اللوحة تنطق به، أو تضج به، فالجمال الذي تفيض به اللوحة إنما هو إصبع اتهام للآخر الذي دمره أو غيّبه، كان تصوير الوطن أو عذابات الناس أو الشجرة أو القمر أو باب البيت إشارة إلى أن "الآخر" دمر أو أفنى أو أباد. "الآخر" في لوحات هؤلاء كان حاضراً بكثافة دون أن يصوَّر أو يشار إليه، ولكن ذلك لم يكن الحال لدى

---

[58] المصدر السابق، ص 27.

ناجي العلي الذي أشار إلى نوعين من "الآخر"، فهناك الآخر العدو الذي كان يظهر بشخصية الديكتاتور (وربما كانت ظروف عمل **ناجي العلي** هي التي تفرض عليه تلك المباشرة، فقد كان يعمل رسماً كاريكاتيرياً في عدد من الصحف العربية واسعة الانتشار)، أو الآخر الداخلي الذي كان يظهر كالضفدع أو الورم أو الفقمات.

إبراهيم غنام، صاحب التفاصيل والألوان الزاهية، رسم فلسطين كأنها لم تُمسّ أبداً، رسمها بثبات وأبدية دون أن يشير ولو للحظة أن هناك "آخر" أبداً، فيما رسم **إسماعيل شموط** المعاناة واللجوء والعذاب والموت والانتظار والإصرار والعزيمة دون أن يشير إلى الآخر أبداً، وكأن "الآخر" يكمن خلف اللوحة، أما **مصطفى الحلاج** فقد كان يرسم الوطن بشكله الفانتازي المتخيل، كان يرسم الفكرة الذهنية ضمن نسق شاعري عجيب دون أن يظهر عدوه أبداً.

وفي الأردن، ترعرع جيل كامل من الفنانين الفلسطينيين الذين أسهموا إسهاماً كبيراً في رفد الحركة التشكيلية الأردنية، مع الاحتفاظ بمقولاتهم وحنينهم وفضاءاتهم ولغتهم، ومن هؤلاء الفنانين: **فاطمة المحب** (1920 – 1995) **وجورج صايغ** (1931) **وأحمد نعواش** (1934) **وسهى شومان** (1944) **وعصام طنطاوي** (1945) **وديانا شمعونكي** (1945) **وجلال عريقات** (1953) **وعدنان يحيى** (1930) **ومحمد الجالوس** (1960) وآخرون.

وقد تميزت لغة هؤلاء – على اختلافات بيّنة فيما بينهم – بالتجريب والتغريب واستخدام تقنيات مختلفة، والخروج من المدارس التقليدية إلى استكشاف أساليب بصرية ولونية تحمل مقولاتهم التي صارت رمزية وحلمية وكابوسية وإشارية أكثر فأكثر، كان على هؤلاء أن يتعايشوا مع الواقع وأن يسهموا في حركته وإيقاعه، من جهة، وكان عليهم أن يعبروا عن أحلامهم وحنينهم، من جهة أخرى، ولهذا فإن الوطن صار فرساً تلد، وامرأة تنتظر، وصار نتفاً صغيرة وتفاصيل مهملة وزوايا مظلمة، أما "الآخر" المحتل أو العدو فلم يظهر، أيضاً، كان متوارياً ليكمل اللوحة أو ليكون سببها، كان هناك قصد كبير في عدم إظهار الآخر ضمن اللوحة – وهي ملاحظة عجيبة لدى

الفنانين الفلسطينيين في مختلف مواقعهم وأماكنهم، وكأنهم بهذا يريدون محو هذا الآخر بمجرد عدم تصويره– .

لنأخذ مثلاً الفنان **نصر عبد العزيز** الذي انشغل بالخيول، فلوحـــة "انتظـــار" التـــي رسمها في العام (1977) تصور امرأة وحصاناً ينتظران، الحصان واقف وعليه سرج طويل ولجام يكاد يختفي، فيما المرأة تجلس بالقرب منه تنظر إلى البعيد وتنتظر، اللون المسيطر على اللوحة هو الأصفر الكابي، وهو لون مريض وغير حاسم ويشي بالتردد والشك والعدم والتكرار، يتبادر إلى ذهن المشاهد أن كلاً من الحصان والمرأة ينتظـــر "الفارس"، ولهذا فإن الفنان **عبد العزيز** يرسم في العام (1981) لوحة بعنوان "الفارس الصغير"، وتصور اللوحة فارساً صغيراً يلبس الأبيض ويلف وشاحاً على عنقه يركب حصاناً قوياً في حالة حركة، اللون الأصفر لا يزال يسيطر، ولكن الفارس جاء أخيراً، صحيح أنه ليس رجلاً، ولكن الفارس جاء صغيراً من دون سلاح، يلبس الأبيض فقط. وفي العام (1991)، يرسم الفنان **نصر عبد العزيز** فرساً تلد مهراً، الفـــرس والمهـــر أبيضان، أما الخلفية فما زالت تتميز باللون الأصفر الكابي.

فكرة الانتظار كانت مركز لوحة الفنان **عبد العزيز** التي سماها "الانتظار"، أيـــضاً، وتصور اللوحة فتاة بشعر طويل تسند خدها إلى كفها وتطبق جبينها في انتظار البعيد، ونرى باباً مفتوحاً يدخل منه الضوء، الفنان **عبد العزيز** يرسم الانتظـــار فـــي العـــام (1977)، ويرسم الانتظار في العام (1997)، إنها عشرون عاماً من الانتظـــار. هنـــا اللوحة تبدو كأنها جزء صغير من قصة طويلة، الفارس المنتظر غائـــب، و"الآخـــر" العدو غائب، أيضاً، لوحات هذا الفنان تبدو كأنها مجاز شعري.

أما **أحمد نعواش** فيرسم لوحة بعنوان "قصة بلـــدي" فـــي العـــام (1984)، وهـــي إكريليك (الاكريليك هو دهان كثيف وسيطه الماء) على الخشب، فلا نرى فيها ســـوى فكرة تخيلية، فأغلبية تكويناته تحتشد بأشكال بشرية لا تمت بأي صلة للمرئيـــات فـــي الوقائع، ودون أدنى اعتبار لنسب مكوناتها أو لتفاصيل أعـــضائها أو للعلاقـــة بـــين أبعادها، وفي اللوحة المذكورة آنفاً فإننا نكاد لا نرى "بلدي" ولا "قصتها" فـــضلاً عـــن "الآخر" فيها.

اللوحات الأكثر وضوحاً وصراحة ومباشرة، وفيها وصفية عالية وسردية متكاملة، هي اللوحات التي رسمها الفنانون الفلسطينيون داخل الأرض المحتلة في العام (1967) وفي العام (1948)، فهذه اللوحات التي تتميز بالمشهدية والسردية والحكائية تحتفل بِـ"الأنا" احتفالاً شديداً، تستعيد الذاكرة، وترصد التفاصيل، وتسمي الأشياء بمسمياتها، وتعبر عن نفَسٍ مقاوم وإرادة متحدية، وتستعير الرموز الجمعية وتوظفها في إيصال مضمون متحدٍ ومقاوم، ولهذا، ومن هذا المنطلق أيضاً، لم تجد حرجاً ولا غضاضة في تصوير "الآخر" المحتل، إما رمزياً أو فعلياً، بدأ ذلك في خلفية اللوحة ثم صار "الآخر" يظهر في مقدمتها، صار "الآخر" يظهر كما هو؛ عدواً، بغيضاً، يمكن أن نقارن بينه وبين محتويات اللوحة الأخرى.

الفنانون الفلسطينيون في الأرض المحتلة في العام (1967)، بالذات، رسموا الوطن ورموزه وموجوداته واستنهضوا تاريخه وتراثه وقيمه وعقائده ودياناته.[59]

طالب الدويك، مثلاً، رسم أريحا والقدس بألوان فرحة وواضحة تكاد تشع، وهو ما فعله **عصام بدر** و**فاتن طوباسي** و**تهاني سكيك** و**بشير سنوار** و**عوض أبو عرمانة** و**تيسير بركات** و**خالد حوراني** وآخرون كثيرون، الملاحظ هنا أن معظم هؤلاء رسموا القدس وأجواء القرية ومواسمها وعاداتها وتقاليدها. **فيرا تماري** اختارت النحت لتصور الوطن محاولة تقديم صورة ذهنية عنه من خلال تجميع الرموز. **كامل المغني** و**فتحي غبن** كانا الأكثر رغبة في تجميع اللغة الشعارية وتحويلها إلى صور شعرية، فمثلاً لوحة **كامل المغني** "الأرض والشعب" في العام (1987) ما هي إلا مجاز شعري كامل، فهي تصور كفّين يحملان شجرة، وفي الخلف سلم خشبي ينتهي بمذراة على غير عادة السلالم، أما لوحة **فتحي غبن** في العام (1987)، أيضاً، والتي سماها "الشهيد" فهي تكوين شعري ليس إلا. إلى ذلك، كان **سليمان منصور** الذي توسع في هذه المجازات الشعرية والاستعارات الكبرى على نعومة في اللون وليونة في المعطيات، **سليمان منصور** أقل حدة في التعاطي مع النسب والعلاقة مع المرئيات. المجاز الشعري كان وسيلة هؤلاء الفنانين الفلسطينيين للتحايل على الرقابة الاحتلالية،

---

(59) المصدر السابق، ص 49.

فلوحات **نبيل عناني** مثلاً التي سماها: "قرية فلسطينية" في العام (1979)، و"الفلسطينية" في العام (1986)، و"أحلام" في العام (1986)، هي لوحات ذات مضامين تؤكد "الأنا" وتعزز الذات، فيما يتوارى "الآخر" باعتباره المحذوف والمفهوم ضمناً.

فكرة الأرض ومقولة الثبات هما ما يميز لوحات الفنانين الفلسطينيين داخل أراضي (1948)، وهذا ما نلمسه في لوحات **عبد عابدي** التي حفرها على الخشب أو نحتها من الخزف والطين، فالنصب التذكاري لشهداء يوم الأرض الذي نفذه في العام (1978) وأقيم في بلدة سخنين في الجليل، يصور الشهيد، من جهة، وزارع الأرض، من جهة أخرى، فيما لا نرى "القاتل". أما لوحة "يوم الأرض" للفنان نفسه التي حفرها على الخشب في العام (1975)، فهي تصور أناساً محاصرين بقضبان من الحديد الغليظة، والمفارقة هي أن هؤلاء يقبضون على تلك القضبان بأكفٍّ شديدة وقوية وكأن الأرض على رغم قسوتها وضريبتها الثقيلة هي، أيضاً، خشبة الخلاص. و**عبد عابدي**، أيضاً، هو من رسم الجدارية في بلدة عبلين في الجليل وسماها "مار إلياس"، وذلك في مطلع الثمانينيات، وفيها تظهر فلسطين بكاملها. وترسم **مريم أبو نوارة** لوحة باسم "البيت" في العام (1948)، وتصور بالزيت بيتاً حجرياً تراثياً حوله أشجار سرو وبلوط، ولكن البيت مجرد أطلال، لا تظهر منه سوى بوابته وبعض القناطر المهدمة، هذه اللوحة تقول كثيراً جداً، من حيث اسمها ومن حيث موضوعها. ويبدو أن الرسام الفلسطيني، أينما كان موقعه الجغرافي، لا يرغب أبداً في أن يشير إلى قاتله، بل هو يقتطع جزءاً من الحكاية الطويلة ليكملها المتلقي.

وبعد عام (1994)، وعودة عدد من الفنانين الفلسطينيين إلى أرض الوطن، من أمثال **حسني رضوان وجمال الأفغاني ومحمد صالح خليل ومروان العلاّن**، وإنشاء وزارة للثقافة، ازدهرت الحركة التشكيلية وتعددت المعارض وتعمق الاهتمام بها. وفي هذه المرحلة، أصاب الفن التشكيلي ما أصاب الوضع العام برمته، فقد اتجه معظم الفنانين الفلسطينيين إلى لغة تشكيلية موغلة في التجريب، واستحدث أشكال تعبيرية جريئة، وتم استعمال مواد غير مادة اللون والخط، فوصل الأمر إلى استعمال القماش

والأدوات المنزلية، وتخلت اللوحة عن اللون، كما عند **خالد حوراني** مثلاً، وإلى تغريب حقيقي، كما عند **إبراهيم المزيّن**، فيما عاد **طالب الدويك** إلى فن القاشاني الإسلامي، وإلى استعمال الخطوط العربية عند **حسني رضوان**، وإلى لعب في الطين عند **سليمان منصور** في مراحله المتقدمة، وإلى حرق على الخشب كما عند الفنان **تيسير بركات**.

يمكن القول إن اللوحة بعد العام (1994) صارت أكثر ضبابية وتغريباً، صارت أكثر قرباً من ذاتها، منغلقة، تزدحم بلون واحد مسيطر، أكثر قتامة، وأقل ارتباطاً بالواقع. ويمكن القول إن فيها فظاظة وعدم انتظام وجرأة في التحطيم والتشذير، واختفت "الأنا"، ولم يعد فيها ما يذكّر بموقعها أو جغرافيتها، صارت تنتمي إلى اللون أكثر مما تنتمي إلى ما يدل على مكانها، وباختفاء "الأنا" اختفى "الآخر" معها، أيضاً، لم تعد اللوحة بعد (1994) تذكرنا سريعاً أو حتى تلميحاً بوجود "آخر" محتل، صارت اللوحة ضبابية تماماً، ويبدو أن المرحلة التاريخية تضرب بمظاهرها أشكال التعبير كلها، وإذا كانت مرحلة ما بعد العام (1994) – مرحلة الاعتراف بالآخر العدو والسلام معه – قد أحدثت خلخلة في الكلمة فقد أحدثت خلخلة في اللون، أيضاً، ومن عجب أن لوحات ما بعد العام 1994 في معظمها كانت ذات ألوان رمادية على عكس لوحات الفترات التي سبقت والتي تميزت بألوان مشرقة وواضحة.

الآخر في الخيال الشعبي

من الصعوبة بمكان تحديد تعريفات نهائية لما يسمى الخيال الشعبي، أو الموروث، أو الشفاهي، أو الجمعي، أو غير المكتوب، أو المتعارف عليه، أو ما يشكل بالنسبة للجماعة أنماطاً ثقافية ومعرفية ووجدانية. فهذا الخيال الذي يتشكل عبر زمن طويل وضمن سياقات تاريخية موغلة في البعد يقترب من الأسطورة، ويتخلق ضمن انعزالات ثقافية ومكانية وزمانية، يتحول إلى ما يشبه المقدس، لا يمكن الاقتراب منه، أو حتى مناقشته، ومصادر هذا الخيال غير معروفة تماماً، فالشفاهي صعب التحديد،

حتى ولو درس لغوياً، فالخيال الشعبي جزء من قاع غامض، لا يتأثر بالتطورات ولا يتغير بسهولة ولا يمكن مجادلته بشكل عقلاني.(60)

والخيال الشعبي بطيء التحول، إن لم يكن مستحيلاً، وهو جزء من المميزات الأصلية لكل جماعة من جماعات التاريخ، وهو منمط أو تنميطي يميل إلى النمذجة.

واليهودي في الخيال الشعبي الفلسطيني – وهو جزء من الخيال الشعبي المشرقي والعربي عموماً – شخصية نمطية وجدت لها تعبيرات وأشكالاً في مجموعة الأمثال والأقوال الدارجة التي استمدت – بشكل ما – من الموروث الديني والتاريخي، فيفاجئك المثل الشعبي الفلسطيني الذي يقول: "اتعشى عند اليهودي ونام عند المسيحي"، ليشير إلى عدم الاطمئنان لليهودي، هذا فضلاً عن إلصاق تهمة البخل وسوء الضيافة والتشدد في الموازين والأمور المالية بالقول: "ولو، أنت يهودي"، أو "زي اليهودي"، وكأن لليهودي صورة نمطية لا تتحول ولا تبدل.(61)

الخيال الشعبي لا يربط بين الإنسان وظروفه وتاريخه، بل يحوله إلى معدن واحد وجوهر ثابت لا يتغير .

الفلسطينيون – أوائل القرن الماضي – وعندما رأوا اليهود يبنون مستوطنات ويتحالفون مع البريطانيين، وشعروا برغبتهم في إقامة دولة خاصة بهم في فلسطين، سخروا منهم بهذا التعبير العجيب، فقد قالوا عنهم: "أولاد الميتة"، أي أن اليهود هم أشخاص من الماضي الميت، هم "أولاد الميتة" بالمعنى التاريخي، وقد درج هذا الاصطلاح حتى استعمله **سميح القاسم** فيما ذكرنا سابقاً .

السخرية من اليهودي اتخذت تعبيرات دارجة عبرت عن الإهانة والتقليل والتهوين، من مثل: "فات السبت بمؤخرة اليهودي"، كناية عن فشله وسوء تدبيره وسخف معتقداته.(62)

ولكن هذا الخيال وعندما اصطدم بالواقع الجديد – أوائل القرن الماضي –، ورأى الفلسطينيون أقواماً وأجناساً عديدة تستوطن بلادهم، تيقظ جداً ورفض أن يسمي هؤلاء

---

(60) موسى علوش: الأقوال والأمثال الشعبية الفلسطينية، دار علوش للنشر، بيرزيت، 1996، ص 58.
(61) المصدر السابق، ص 79.
(62) المصدر السابق، ص 79.

"يهوداً"، وكأنه ينفي عنهم الصفة المقدسة التي يدعيها اليهود، فقد أطلق الفلسطينيون على الأقوام الأولى المستوطنة أسماء مثل "السكناج" و"المسكوب" للدلالة على يهود أوروبا ويهود روسيا، أي أن الاسم هنا يعبر عن وعي حقيقي ومتيقظ في إضفاء صفة الأوروبية الاستعمارية على هؤلاء، وربما كان لهذا ما يبرره تاريخياً وسياسياً .

وهذا مما يدعونا إلى القول إن الخيال الشعبي فيه تناقضات – وهو ما نجده عادة في كل موروثات الجماعات في التاريخ –، ففي اللحظة التي ينمّط فيها هذا الخيال صورة اليهودي بطريقة بشعة، إذ اعتادت الأمهات الفلسطينيات تخويف الأبناء باليهود حتى يناموا، فإن هذا الخيال يصف اليهود، أيضاً، بأنهم "أبناء عمنا"، وذلك انسياقاً مع الإرث الديني، فهم أبناء **إسحاق** ونحن أبناء **إسماعيل**، وبالتالي فإن هذه العلاقة – المدعاة – تجد لها متنفسات معينة، خصوصاً في أوقات الهدوء (يلاحظ أن الإشارة إلى هذه العلاقة تتم عادة على ألسُن القادة السياسيين وحتى العالميين، كما فعل الرئيس الأمريكي **بيل كلينتون** ورونالد **ريغان والملك حسين وشمعون بيرس ونلسون مانديلا)**.

والخيال الشعبي يعتقد بتأبيد الصراع مع اليهودي انطلاقاً من آيات قرآنية وأحاديث نبوية في هذا المجال، وإنهم الأشد عداوة للمسلمين، وإنهم حريصون على الحياة، متآمرون، أنذال، يستقوون على الناس بالناس، والخيال الشعبي يجد ما يبرر ذلك من النص الديني الواضح بهذا الخصوص.(63)

ولم تتغير هذه الصورة حتى هذه اللحظة، على الرغم من كل الاتفاقيات وعلى الرغم من التقارب في بعض اللحظات أو الأحيان، فإن الصورة النمطية في الخيال الشعبي ظلت كما هي، تسمع في التظاهرات وتقرأ في الشعارات المكتوبة على الجدران ومن أفواه الناس الذين يتحدثون في الإذاعات .

---

(63) يشير القرآن الكريم إلى اليهود في أمكنة مخصوصة وتواريخ محدودة في بعض الأحيان، وفي أحيان أخرى يصفهم كجماعة واحدة مستمرة، ففي سورة الأعراف 167، نقرأ "وإذ تأذن ربك ليبعثن عليهم إلى يوم القيامة من يسومهم سوء العذاب"، وفي سورة الحشر 14، نقرأ "ولا يقاتلونكم جميعاً إلا في قرى محصنة أو من وراء جدر بأسهم بينهم شديد تحسبهم جميعاً وقلوبهم شتى".

النص الديني الذي هو جزء أصيل من المخيال الشعبي الفلسطيني يدعم هذه الصورة ويغذيها ويحولها إلى حقيقة غير قابلة للنقاش (هذه الصورة هي التي دفعت أحد مثقفي اليهود اليساريين، ويدعى بيني موريس، إلى القول إن الفلسطينيين قتلة، ومتوحشون ويرغبون بتدمير إسرائيل، وقال بطرد الفلسطينيين من فلسطين، وذلك في مقابلة مشهورة معه نشرتها صحيفة "الأيام" الفلسطينية في آذار العام (2004) نقلاً عن صحيفة "يديعوت أحرونوت" الإسرائيلية).

هذه الصورة النمطية، أيضاً، المعتمدة على النص الديني كانت مثار بحث في اجتماع منظمة الإيباك الأمريكية اليهودية – وهي منظمة هائلة تدعم "إسرائيل" مالياً وسياسياً وإعلامياً في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد استغلت هذه الصورة للقول إن الفلسطينيين شعب لا يرغب في السلام ولا يريده، وهدفه القضاء على الشعب اليهودي!

وخلال انتفاضة الأقصى، فإن الصورة النمطية التي تطورت خلال قرون عن اليهودي تعززت صدقيتها بشكل كبير. ومن هنا، كان هناك تحول كبير في المجتمع الفلسطيني بالانتقال إلى مرجعيات دينية باعتبار أنها أثبتت صدقيتها، فما يزال الفلسطيني الذي يقتل ويطارد ويذبح ويحاصر بأحدث الأسلحة الأمريكية يقول لك بأقصى ما في قلبه من ثقة: "وضُربت عليهم الذلة والمسكنة"[64]، وهذا برأينا لا يبتعد كثيراً عن المخيال الشعبي العربي، ففي مصر، مثلاً، يقولون لمنْ يريد أن يتلاعب بأنه "يتصهين"، في إشارة إلى ارتباط الخداع والمكر بالحركة الصهيونية، ولعل هذا الإرث الشعبي المستند إلى البُعدين الديني والعروبي هو الأساس المتين الذي قامت عليه جبهات مقاومة التطبيع مع دولة الاحتلال في معظم الأقطار العربية والإسلامية.

---

(64) المخيال الشعبي المستند في معظمه إلى التصور الديني، ولهذا تقل النقاشات حوله، ويعتبر جزءاً من آليات الدفاع عن الذات في الحالة الفلسطينية بالذات.

كان الشاعر **سليمان التاجي الفاروقي** من أوائل الذين نبّهوا إلى الخطر القادم، المتمثّل في الحركة الصهيونية، فقد نشر في جريدة فلسطين بتاريخ (1913/11/27) هذه القصيدة:

بني الأصفر الرنان خلوا خداعكم ... فلسنا من الأوطان بالمال نخدعُ

أقل شعوب الأرض، أهون أمة ... تساومنا في أرضنا، كيف نهجعُ

يهود، وما أمر اليهود بخائلٍ ... ولكنه شعب له المال أجمعُ

أحكّامنا ما خطبكم، ما أصابكم ... ألم يأن أنْ تصحوا، ألم يأن أن تعوا

لقد أطمع الأعداء فينا سكوتكم ... فهل كَلِمٌ منكم، فنرضى ويقلعوا[1]

هذه القصيدة التي نشرت قبل أكثر من تسعين عاماً تبدو كأنها قيلت هذا اليوم تماماً، فالصورة النمطية القادمة من المخيال الشعبي عن اليهود هي الصورة ذاتها الشائعة عنهم حتى اللحظة، والتساؤل الاستنكاري عن "عدم الهجوع" ما يزال يطرح بين الجماهير، وإلقاء اللوم على الحكام واتهامهم بالنوم والتقصير ما يزال يتردد منذ ذلك الزمن وحتى هذا الوقت.

لقد مرت تسعة عقود على هذا الكلام من دون تغيير – على الأقل في مستواه الشعبي –، هذا الشعر يضعنا أمام أزمة ثقافية حضارية كبرى، فمشكلة تاريخنا أو معضلته تبدأ بحاكمنا، ومع حاكمنا، ولا غرو، فإن الأمة انشقت إلى تيارين كبيرين بسبب الخلاف على وضعية الحاكم.

---

[1] سبق وأن أشير إلى أن هذه الأبيات وردت في كتاب "اليهود في الأدب الفلسطيني" لمؤلفه د. عادل الأسطة، والصادر عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين في القدس في العام 1992، وقد أشار إليه أيضاً د. قسطندي شوملي في كتابه "فهرس النصوص الأدبية في جريدة فلسطين 1911 – 1967"، وقد صدر عن جمعية الدراسات العربية في القدس في العام 1990.

الصورة التي رسمها **الفاروقي** للآخر محباً للمال ومخادعاً ومخاتلاً، هي الـصورة التي ظلت تحكم الوجدان الشعبي وتؤثر فيه، وباستطاعتها أن تتوالد وأن تنتج سياقات مختلفة وتنويعات على الصورة الأصل.

فالصورة، أيضاً، – المقبولة دينياً وشعبياً – ترددت في أبيـات الـشيخ **مـصطفى الخيري** في العام (1918) في قوله:

وكيـف تقيلـون اليهـود عثـارهم ... وهم قتلوا يحيى وهـم كفَّـروا عيـسى

لكـم مـنهم ظهـر التـودد خدعـة ... وفي حلقهم مـنكم كجـزّك بالموسـى[2]

وفي أبيات الشاعر **وديع البستاني** – لبناني المولد فلسطيني المنشأ والهوى – التي يقول فيها رداً على الأبيات السابقة:

وأتـى لمّـا أتـاكم ملـكٌ ... ملـكٌ يُحيـي مـن القبـر الرميمـا

فطلبـتم موتـه فـي ذلـة ... وعلـيكم بقـي الـذل مقيمـا

صـدق الله الـذي أنزلهـا ... آيـة، أن تقـرأوا الـذكر الحكيمـا

فـارعووا عـن كفـركم واسـتغفروا ... يـا عبـاد المـال رحماتـاً رحيمـا

لـستم للـسيف إلا جـزراً ... لـستم فـي نارنـا إلا هـشيما[3]

الخيري و**البستاني** يتكئان في ما قالاه على النص الديني مباشـرة، ذلـك أن هـذا النص هو الذي سيعطي الشرعية الكاملة والإثبات الدامغ لحجة الشاعرين. فهما يقدمان الآخر دون اعتبار للمكان أو الزمان أو الخصوصية، يقدم "الآخر" دون تمييز، ولكـن في اللحظة التي يطلب فيها من الشاعر الانتباه إلى شرطي الزمـان والمكـان، فـإن "الآخر" هنا يخضع لعملية فرز قاسية وواضحة، فعندما ألقى الشاعر العراقي **معروف الرصافي** قصيدة في احتفال إقامة الجامعة العبرية في القدس، في بداية العشرينيات من

(2) المصدر السابق، ص 37.

(3) المصدر السابق، ص 38.

القرن الماضي، أمام المندوب السامي **هربرت صموئيل** اليهودي الديانـــة، الإنجليـــزي القومية، وقال فيها ضمن ما قال:

وإنـــي أرى العُرْبـــيَّ للعـــرْب ينتمـــي قريباً من العبري يُنمـــي إلـــى العِبْـــرِ[4]

رد عليه **وديع البستاني** موضحاً ومميزاً ومفرقاً:

أجل، عابرُ الأردن كـــان ابـــن عمنـــا ولكننـــا نرتـــاب فـــي عـــابر البحـــر[5]

الشاعر **وديع البستاني**، وهو مسيحي، ينطلق في هجومه على اليهود مـــن الـــنص القرآني، ليكون مقنعاً ومقبولاً، ولكنه، عندما يرد على مسألة أبناء العمومة هذه، فإنـــه يعيد المسألة إلى وجهها الصحيح، الوجه الاستعماري القبيح، أي إلى "عـــابر البحـــر" الذي جاؤوا على سفنهم لاحتلال فلسطين، و**البستاني** دقيق تماماً، ما يدل على وعـــي مبكر وناضج، فهو يقول إن عابر الأردن "كان" ابن عمنا، ولكنه الآن بعد أن اتحد مع "عابر البحر" لم يعد كذلك، أو أن هذه العلاقة انتهت وانمحت ولم تعد ذات أثر عنـــدما تحول ابن العمومة إلى رأس حربة فـــي مطـــامع الإمبرياليـــة. الـــشاعر **البـــستاني**، المسيحي، العربي، الذي يتكئ على النصوص القرآنية ليدعم شعره، يستخدم القوميـــة، أيضاً، لتأليب الجمهور على الحركة الصهيونية، فها هو ينشر قصيدة ضد اليهود إثـــر ثورة "حائط البراق" سمّاها "فتنة المبكى" وذلك في العام (1929):

أيـــــشاء الله أن يجتمعـــــوا بعـــدما فـــرّقهم أيـــدي ســـبا

والـــورى عنـــي وعنـــك انفلتـــوا ليحوطـــوا النـــاطح المنتحبـــا

لـــيس دهـــر الله هـــذا، إنـــه دهـــر جيـــل يعبـــدون الـــذهبا

دول الأرض علينـــا اجتمعـــت ورأينـــا الـــسيد المنتـــدبا

حـــامي الإيمـــان إجـــلالاً، ومـــا همّـــه الإيمـــان إلا لقبـــا

فلنـــا الله، وهـــذي أرضـــه يـــا رعاهـــا الله أمّـــاً وأبـــا

---

(4) سميح القاسم: مطالع من أنثولوجيا الشعر الفلسطيني في ألف عام ، دار عربسك، حيفا، 1990، ص 24.

(5) د. عادل الأسطة: اليهود في الأدب الفلسطيني، مصدر سابق، ص 37.

أمس كنا، والنصارى بعضنا ومضى الليل فقمنا عربا
أإذا أمّ غريب دارنا خالنا في الدار بعض الغربا[6]

في هذه القصيدة يختلط الديني بالقومي، القدري بالأسطوري، التراجيدي بالكوميدي، من أجل هدف واحد هو استنهاض الهمم – الدينية والقومية –، ولكن "الآخر" هو هو، عابد للمال، نتاج مؤامرة، وثمرة استعمارية بغيضة، هذا الاستعمار المنافق الكاذب، والذي تكشفه عين الشاعر الذكية بالقول:

حامي الإيمان إجلالاً، وما همّه الإيمان إلاّ لقبا

نفاق المستعمر الغربي ومكاييله المزدوجة مكشوفات منذ زمن بعيد.

الشاعر الأكثر حدة في هجومه والأكثر استعمالاً للصورة النمطية "للآخر" في شعره كان **إبراهيم طوقان**، الشاعر الأرستقراطي النابلسي والمثقف بثقافة غربية وشرقية ودينية، إذ إن هذا الشاعر لم يتوقف ليبحث في "الآخر" بحثاً سوسيولوجياً أو سيكولوجياً، في أوقات الحروب تتمّط الصور وتتذكر الأحقاد، فعلى أيامه، شهدت فلسطين كبرى موجات الهجرة اليهودية، وأعرض ثورة في فلسطين في العام (1936)، وشهد إقامة المستوطنات، وسمع وقرأ عما يقال عن إقامة الوطن القومي لليهود في فلسطين، ولهذا فإن هذا الشاعر ما إن قرأ قصيدة لشاعر يهودي يدعى **روبين** نشرتها جريدة "دوأر هيوم" – أي بريد اليوم –،[7] وأعادت نشرها جريدة فلسطين – وذلك في العام (1928) – حتى رد طوقان بقصيدة هي الأكثر هجاءً وإقذاعاً في هجاء اليهود في تلك الفترة – إن لم يكن حتى هذه اللحظة –، يقول طوقان في قصيدته تلك:

أي رئوبين غطّ وجهك حتى لا يرى الأنف أنه مهشومُ

---

(6) المتوكل طه: الساخر والجسد، دراسة في شعر إبراهيم طوقان، منشورات الدار الوطنية ، نابلس، ط2، 1992، ص 185.
(7) المصدر السابق، ص 185.

يـــا يهـــودي كيـــف علمـــك بـــالتو ... راة، قـــل لـــي، أم فاتـــك التعلـــيمُ
بـــين أســـفارها خلائـــق عـــنكم ... مبتـــــداها ومنتهاهـــــا ذمـــــيمُ
يوســـف باعــــه أبـــوكم يهـــودا ... إن حـــب الـــدينار فـــيكم قـــديمُ
يـــشهد (التيـــه) أنكـــم شـــعب إســـرا ... ئيـــل شـــعب منـــذ الخـــروج أثـــيمُ
وبطـــون التـــاريخ فيهـــا عجيـــب ... وغريــــــب بعــــــاركم موســــــومُ
أي رئـــوبين أيـــن ألـــواح موســـى ... والوصـــــايا فكلهـــــن قـــــويمُ
هـــن عـــشر نبـــذتموها جميعـــاً ... ورتعـــتم فـــي الغـــي وهـــو وخـــيمُ
وهـــضمتم حـــق الجـــوار وصـــحتم ... أيهـــا النـــاس حقنـــا مهـــضومُ
أي رئـــوبين هـــل قـــرأت شكـــسبير ... بلـــــى، أنـــــت شـــــاعر مـــــشؤومُ
شـــعبكم كالـــذباب فـــي كـــل أرض ... منـــه شـــيء علـــى القـــذور يحـــومُ[8]

وبعد إحدى عشرة سنة يعود **إبراهيم طوقان** إلى هجاء اليهود رداً علـــى قـــصيدة لشاعر يهودي يدعى **كوهين**، فيقول **طوقان** في قصيدة له نـــشرتها جريـــدة "الـــدفاع" بتاريخ (1939/4/25) على الصفحة الأولى:

ســـمعت بأبيـــات لكـــوهين ملؤهـــا ... أكاذيب مـــن ســـيف الحقيقـــة تـــصرعُ
يقـــول: لإســـرائيل كانـــت بلادكـــم ... فروحوا ارحلوا عنهـــا ليـــدخل يوشـــعُ
أحـــق لإســـرائيل مـــا تـــسلبونه ... خسئتم فحـــق العـــرب أقـــوى وأنـــصعُ
فلسطين يا مهد الـــديانات مـــا الـــذي ... أصـــابك، قـــولي مـــا لعينيـــك تـــدمعُ
أجيبـــي لمـــاذا أنـــت واجمـــة أســـى ... وقولي لِمَ الإضـــراب، هـــل هـــو ينفـــعُ
بلـــى، إنـــه والله قـــد يكـــشف الـــبلا ... فتلتفـــت الـــدنيا إليهـــا فتـــسمعُ
يجيء غريب الـــدار، يطـــرد أهلهـــا ... ويلعـــب فيهـــا كيـــف شـــاء ويرتـــعُ
ويـــدخل "شـــرعياً" ويـــأتي "مهربـــاً" ... ومـــا معـــه إلا الـــسلاح المفرقـــعُ
هم النكبة الكبرى علـــى كـــل كـــائن ... هم الخطـــر المُنْـــصب والـــشر أجمـــعُ
يقـــول هنـــا الفـــلاح وهـــو مـــشرد ... عن الأرض قولوا كيف أعنـــو وأخـــضعُ

---

[8] المصدر السابق، ص 190 - 191.

إذا كان حقي عند كوهين ضائعاً فحقي لدى "جون بول" يا قوم أضيعُ
سنُضرِب حتى تسترد حقوقنا وما شئتموا بالمُضربين هنا اصنعوا[9]

من اللافت للنظر حقاً أن يستعمل الشاعر **طوقان** كلمة "النكبة" قبل حصولها بأقل من عشر سنوات، ومن اللافت أن يقول إن الحركة الصهيونية هي "الخطر المنصب" و"الشر أجمع"، ولكن هذا شاعر معجون من الحساسية، فقد تنبأ بموعد موته وكان أن حصل ذلك!

المهم هنا، أن قصيدتي **طوقان** السابقتين – على الرغم من الزمن الفاصل بينهما – تصدران عن تماثل عميق بين الوجدان الشعبي والوعي الناضج والإدراك الكلي للصورة العامة. "الآخر" الذي يتحدث عنه **طوقان** "آخر" له تاريخ سيئ، وهو غير مجيد ولا أصيل، ولا يتمتع بصفات الرجولة أو الوفاء أو الشجاعة، ولكن "الآخر" آخران يتبادلان المنافع والأهداف. إن "كوهين" هو خادم صغير لدى "جون بول"، هنا صار "الآخر" يتزحزح قليلاً قليلاً عن أوصافه القديمة، صحيح أنه نذل وعابد للمال، ولكن من الصحيح، أيضاً، أن هذا "الآخر" ما هو إلا صورة مصغرة عن "آخر" أكبر وأكثر طمعاً وأشد جشعاً. إن هذا المفهوم لـ"الآخر" كان يمكن له أن يثمر، وأن تتغير وجهة التاريخ كلها في فلسطين، لو تم التعامل مع "الآخر" الكبير بطريقة أخرى، (أجهضت ثورة 1936 باتفاق بين حكام عرب وحكومة الانتداب بعد إقناع القيادة السياسية الفلسطينية آنذاك بالتوقف عن الإضراب ووقف الأعمال المسلحة).

إبراهيم طوقان، ومنذ الثلاثينيات من القرن الماضي، قدّم لنا المعادلة التي يجب أن ندركها وأن نعيها تماماً، "فـ"الآخر" الكبير هو المسؤول عن خلق "إسرائيل" وتغذيتها وإبقائها، ولهذا يقول **طوقان:** "فإن حقي لدى جون بول يا قوم أضيع".

اللافت للنظر في قصيدتي **طوقان** أنهما – بالإضافة إلى النضج السياسي – تصدران، أيضاً، عن مفاهيم النص القرآني عن اليهود، بمعنى أن شاعر ما قبل النكبة لم يكن يفصل بين "اليهودي" و"الصهيوني"، أو لم يكن يعنيه ذلك، أو أنه كان يرى في

---

(9) المصدر السابق، ص 192.

الحركة الصهيونية وحدة واحدة تهدف إلى تجميع اليهود كلهم في فلسطين، وقد يكون من الجائز، أيضاً، أن الشعراء في حينها لم يطلعوا على النقاشات والجدل العميق بين طوائف اليهود المختلفة حول طبيعة الصهيونية كحركة دينية أو حركة قومية علمانية. الشاعر الفلسطيني رأى أرضه تصادر ورأى شعبه يذبح ورأى الإنجليزي يسهّل لليهودي إقامة وطن قومي في فلسطين، ولهذا كان التعميم مسألة أسهل وأبسط وأكثر فعالية وأكثر جماهيرية. والشاعر **برهان الدين العبوشي** يكتب في مسرحيته الشعرية "وطن الشهيد" التي صدرت في العام (1947) وعلى لسان أحد الشخوص ينصح بها شخصية أخرى خُدعت بأقوال اليهود ووعودهم الكاذبة:

لو كنت ممن يعقلون ويحذرون العاقبة

ما كنت تحفل باليهود وبالنقود الذاهبة

أنى تطيب لك الحياة وذي بلادك سائغة

وشباب قومك عاطلون وذي نساؤك نادبة

أتبيع قومك بالدراهم لليهود الغاصبة

وهم العدو ابن العدو وإن بدوا كالراهبة

يبغون حكمك بالنقود وبالوعود الكاذبة

حتى إذا عصروك ألقوا بالفريسة عاطبة

ورموا بقومك في القفار وبالصحارى الشاحبة[10]

وبعد أقل من سنة، تتحقق نبوءة **العبوشي**، فقد تم طرد الفلسطينيين إلى "القفار والصحارى الشاحبة" !! وهو ما تنبأ به **إبراهيم طوقان** قبل **العبوشي** بخمسة عشر عاماً. "الآخر" عابد المال، الكاذب، المخادع، الصورة الأكثر قبولاً لدى الشاعر ولدى المتلقي، ولكن هذا الخداع وهذا الكذب لا يقتصر على اليهودي، بل يشارك فيهما العالم، وكأن العالم تحول كله إلى كذاب ومخادع، وكأن العالم صار يهودياً هو الآخر.

---

[10] د. عادل الأسطة: اليهود في الأدب الفلسطيني ، مصدر سابق، ص 31-32.

هذا الشاعر **محمد العدناني** يكتب قصيدة في العام (1947)، أيضاً، بعنوان "الدولة اليهودية" يقول فيها منكراً على العالم خداعه ونفاقه وكذبه:

أجهضت هيئة الأمم ... عندما باعت الذمم

جَهَّضَتها دولة الربا ... والمواخير والنقم

جيشها المكر والنساء ... تبذل العِرضَ في الظلم

تحسب المال أنه ... يخلق العز والشمم

وترى فيه فخرها ... وذرى مجدها الأشم

وترى الخلق أنه ... لا يساوي سوى العدم

بئس والله دولة ... للخنا ترفع العلم

ولدت أمس ميتة ... دولة الشر والقرم

فاشهدي دفنها غداً ... ويك يا هيئة الأمم[11]

وكأن الشاعر **العدناني** كان مدركاً لدور اللوبي الصهيوني وأثره في اتخاذ القرارات الدولية الكبرى، وبمثالية أخلاقية مطلقة يفتح **العدناني** نيران هجائه على "الآخر" الذي يشتري الذمم بالمال والجنس، وإنه يقيم دولة لـ"الخنا" وإنها لذلك "ستدفن غداً".

الأهم من هذا أن ما رغب فيه **طوقان** من قبل "أن تلتفت الدنيا إليها فتسمع" لم يتحقق أبداً، فهيئة الأمم "باعت الذمم". "الآخر" الكبير لدى **العدناني** "آخر" غبي يشترى بالمال والجنس، من دون الإشارة إلى المصلحة الاستعمارية بين الطرفين، ومن الواضح أن **العدناني** يطلق في قصيدته هذه من رؤية مسطحة تعتمد الأسهل والأبسط والأكثر شعبية.

النزعة الأخلاقية كانت هي الأخرى تحدد النظرة إلى "الآخر" اليهودي، باعتباره نقيضاً للقيم السائدة في المجتمع الفلسطيني، وصورة "الآخر" غير الأخلاقية هي جزء من صورة نمطية يعززها الشاعر **إسكندر الخوري البيتجالي** في قوله:

---

(11) المصدر السابق، ص 33.

بـــارزات النهـــود حمـــر الخـــدود عاريـــات الـــصدور ضـــمر القـــدود
يتخطـــين فـــي الـــشوارع تيهـــاً بحلـــي مـــن أســـاور وعقـــود[12]

أما "الآخر" لدى الشاعر الشهيد **عبد الرحيم محمود** فهو "أوكـــع وآبـــق" و"أفـــاق وشريد"، يقول هذا الشاعر في قصيدة له بعنوان "المسجد الأقصى" ألقاها أمام الأميـــر **عبد العزيز آل سعود** الذي جاء يزور الأقصى في الثلاثينيات من القرن الماضي:

المـــسجد الأقـــصى أجئـــت تـــزوره أم جئت مـــن قبـــل الـــضياع تودّعـــه ؟
حُـــرَمٌ تبـــاح لكـــل أوكـــع آبـــق ولكـــل أفّـــاق شـــريد أربُعُـــه
الطـــاعنون، وبوركـــت جنباتـــه أبنـــاؤه، أعظـــم بطعـــن يوجعـــه
وغـــداً ومـــا أدنـــاه لا يبقـــى ســـوى دمـــع لنـــا يهمـــي وخـــدّ نقرعُـــه
ويقـــرّب الأمـــر العـــصيب أســـافلٌ عجلـــوا علينـــا بالـــذي نتوقعـــه[13]

نلاحظ أن معظم شعراء ما قبل النبكة تمتعوا بهذا الحس العجيـــب مـــن الرؤيـــة الصائبة والصادقة، فالشاعر الشهيد يقول بصريح العبارة في هذه الأبيات إن "الأسافل" سيعجلون ما نتوقع من ضياع المسجد، وإن المستقبل يخبئ لنا الدمع والندم. و"الآخر" المقصود في هذه الأبيات "آخر" غير ملتبس، على الرغم من أنه لم يـــشر فيـــه إلـــى الحركة الصهيونية أو الانتداب البريطاني، فقد وصفهم جميعاً بأنهم "أسافل"، لا فـــرق بين هذا وذاك!!

والوصف المبهم لِـــ"الآخرِ" ورد لدى الشاعر **عبد الكريم الكرمي** (أبو سلمى) فـــي قصديته المشهورة في تمجيد ثورة (1936) والتي عرفت باسم "انـــشر علـــى لهـــب القصيد" حيث قال:

إيـــــه فلـــــسطين اقحمـــــي لجـــــج اللهيـــــب ولا تحيـــــدي

---

(12) المصدر السابق، ص 12.
(13) عبد الرحيم محمود: الأعمال الكاملة، جمع وتحقيق: عز الدين المناصرة، دار الكرمل، عمان، ط1، 1993، ص 57.

لا تـــصهر الأغـــلال غيـــر جهـــنم الهـــول الـــشديدِ
حلفــت دمـــاء الثـــائرين علـــى العلــوج بـــأنْ تـــسودي
والثـــورة الحمـــراء تطعمهـــا الجـــسوم مـــع الكبـــودِ[14]

"الآخر" هم "العلوج"، وهي الكلمة التي استعملت أيام الفتوحات الإسلامية في وصف "الآخر" الرومي بالذات – حسب الواقدي في فتوح الشام –.

"العلوج" غير محدد للآخر، ولكنه يفيد النقيض والعدو والمختلف والرفض الكامل للاعتراف به. (كان هذا الوصف مثيراً للانتباه عندما استعمله وزير الإعلام العراقي **محمد سعيد الصحاف** أثناء العدوان الأمريكي على العراق في العام 2003م).

ولكن، على الرغم من كل التحذيرات والنّبوءات التي تجلت فـي أشـعار هـؤلاء الشعراء، فإن الواقعة وقعت، وحصلت النكبة المروعة، وتحول عشرات الآلاف مـن الفلسطينيين إلى لاجئين بفعل الطرد والذبح والتهجير الممنهج، تحولت أربعمئة وثمانٍ وثمانون قرية إلى مجرد أماكن مدمرة لم تعد لها قائمة سوى في الذاكرة.

بعد النكبة، تحول الفلسطيني إلى لاجئ أو مستلب الإرادة أو مغيّب القرار والفعل، وقد أطلق بعض المفكرين على هذه المرحلة اسم "مرحلة البحث عن الذات"، ولهذا فقد عبر الشعراء في الفترة ما بين العام (1948) إلى العام (1967) عن "آخر" مختلـف إلى حد ما. فقد صار هذا "الآخر" المحتل مغتصباً، قوياً، وله حضور علـى الـساحة الدولية، ولديه إمكانات هائلة من الدعم والإعلام والأموال والقرارات الدولية، وصـار جزءاً من عالم جديد ثنائي القطب، منحازاً أو عضواً في المنظومة الاستعمارية التـي تهدد الوطن العربي وتعمل على تفتيته وتقسيمه وتهديده، وبما إن الفلسطينيين توزعوا في عدد من المواقع الجغرافية، فقد لعبت أماكن وجودهم دوراً في كيفية التعامل مـع "الآخر" وتصويره. فالشاعر **راشد حسين** الذي ظل في فلسطين العام (1948) تحـت الحكم الإسرائيلي قدم "الآخر" بطريقة ساخرة تدعو إلى البكـاء لا الـضحك. صـوّر "الآخر" كاريكاتوراً – لغبائه وتناقضاته ودعاواه المتهافتة–. يقول في إحدى قـصائده

---

(14) سميح القاسم: مطالع أنثولوجيا الشعر الفلسطيني في ألف عام ، مصدر سابق، ص 32.

المبكرة التي ألقاها أمام مؤتمر منظمة المزارعين العرب الذي عقد في عكا احتجاجاً على قانون تركيز الأراضي، وذلك في العام (1954)،- قانون تركيز الأراضي هو اسم مخفف لمصادرتها بحجة أن مالكيها غائبون أو مطرودون بشكل أدق -:

الله أصبح لاجئاً يا سيدي ... صادر إذن حتى فراش المسجد

وبع الكنيسة فهي من أملاكه ... وبع المؤذن في المزاد الأسود

أطفئ ذبالات النجوم فإنها ... ستضيء درب التائه المتشرد

حتى يتامانا أبوهم "غائب" ... صادر يتامانا إذن يا سيدي

لا تعتذر، من قال إنك ظالم ... لا تنفعل من قال إنك معتد

حررت حتى السائمات غداة أن ... أعطيت أبراهام حقل محمد

فالخيل في قمم الجبال طليقة ... فارسنْ .. لتصبح ملكَ أمدن سيد

والأرض تقرؤك السلام وقمحها ... شكر تجمع في بحيرة عسجد

أو لم تحرر عنقها من حارث ... والثور يستشفي أمام المذود

فالعدل أنت وكل طاغ يشتهي ... لصباح عدلك أن يكون بلا غد[15]

هكذا هو "الآخر" في العام (1954)، مضحك حتى الإبكاء، فانتازيا سوداء مرعبة، "الآخر" – وبحجة مصادرة أملاك الغائبين – سيصادر المسجد والكنيسة واليتامى، ولأنه عادل وديمقراطي ويدعو إلى الحرية، فإن الجبال والأرض ستشكره لأنه حررها من المزارعين الذين يبقرون بطنها صباح مساء!

"الآخر" سيطفئ ذبالات النجوم لأنها ستضيء درب "التائه المشرّد"، وكأن هذه نبوءة مبكرة ودقيقة بأن الصهاينة سيلاحقون الفلسطينيين في منافيهم، أيضاً، لقتلهم.

الشاعر **عصام العباسي**، وهو شاعر آخر عاش في فلسطين العام (1948)، يكتب قصيدة إثر المحاكمات الصورية التي قام بها القضاء الإسرائيلي للجنود المسؤولين عن مذبحة كفر قاسم، وقد خرج في نهايتها أحد الضباط المتهمين ويدعى "ملينكي" وصرح

---

[15] المصدر السابق، ص 125.

بأنه نسي "الحادثة" وطلب من الفلسطينيين أن ينسوا، وقد حكمته المحكمة بقرش واحد جزاءً على فعلته!، فيرد الشاعر **العباسي** قائلاً:

أتنسى مآسينا وفي كل لحظة ... تجدد مأساة وغدر يكررُ

خَرَجْتَ طليقاً والدماء طرية ... بكفيك تبدو، حسب ذلك يذكرُ

وهل صنع الطاغون شيئاً مُنْسياً ... عدا خاطر التذكير ينمو ويكبرُ

يريدون منا أن نذل لحكمهم ... وما حكمهم إلا الفناء المدبرُ

وفينا فؤاد بالمسلات عامر ... يذيب حديداً في الشغاف ويصهرُ

سيصبح مزجاً من حديد ومهجة ... يغالب ضربات الطغاة ويقهرُ[16]

وهذه نبوءة أخرى تتحقق بعد هذه القصيدة بخمس وأربعين سنة.

وهذه القصيدة للشاعر **العباسي** تبدو وحيدة وفريدة في تيار الشعر الفلسطيني تحت الحكم الإسرائيلي، إذ لم يتجه الشعراء إلى استخدام هذه الصراحة والوضوح والمواجهة في الحديث عن "الآخر" الإسرائيلي.

وللعباسي قصيدة أخرى بعنوان "صدق الشعر" يتهكم فيها على **دافيد بن غوريون**، أول رئيس وزراء صهيوني، والذي ادعى أن "إسرائيل" هي واحة الديموقراطية، فيرد عليه **العباسي** بالقول:

قد باع في سوق الخميس ضميره ... ومضى ينادي من يزيد ويدفعُ

نذلاً، يبدّل كل يوم حلّة ... حتى كساه العار ما لا يخلعُ

قل للمريبين القوافي أشرعت ... من كل زاحفة تحرك مبضعُ

الآكلين من الرغيف ملوثاً ... إن الرغيف ملوّث لا يشبعُ

(...)

يتشحدون مودة وتقرباً ... وتخرّ منهم في التوسّل أربعُ

(...)

دار الزمان وللزمان عجائب ... لا تمتري في الحق أو تتصنعُ

---

[16] المصدر السابق، ص 87.

مهما يستّر ذو العيوب عيوبه — في لحظة تكشفه ريحٌ زعزعُ

فإذا بواحته التي شدقوا بها — وتبجّحوا، قد بزّها مستنقعُ

أسِنَتْ وفاح النتن من جنباتها — زَجَل البعوضُ بها ونقّ الضفدعُ[17]

إن الشاعر **العباسي** يخشى أن يفصح عن دواخله وحقيقة مشاعره، ولذلك فهو يصف **بن غوريون** بأنه "باع ضميره" و"نذل" و"منافق" و"مخز" و"آكل الرغيف الملوث" و"المتزلف"، وأخيراً "كاذب"، وإن ما يدَّعيه من واحة للديمقراطية إنما هي لا تصل إلى مستوى المستنقع المليء بالبعوض والضفادع.

صحيح أن صفات الكافر والملعون والمرابي قد اختفت، ولكن الشاعر استبدل بهذه الصفات صفات أخرى لا تقل عنها في توصيف الحال.

توفيق زيّاد، الشاعر والناشط السياسي، عضو الكنيست عن الحزب الشيوعي، ورئيس بلدية الناصرة حتى وفاته العام (1994)، والذي دخل السجون الإسرائيلية في وقت مبكر، وَقَفَ شعره على تمجيد "الأنا القومية"، من جهة، وعلى مهاجمة السلطة الإسرائيلية الحاكمة، من جهة أخرى، وفي قصيدة جريئة له نشرها العام (1960)، على إثر محاكمة المجرم النازي **آيخمان** في "إسرائيل"، يتوجه إلى الشعب الإسرائيلي ليطلب منه إدراك ما يحاك حوله من طغمة حاكمة – هي وارثة **هتلر** نفسه –، يقول في تلك القصيدة التي سماها "**آيخمان**":

[17] المصدر السابق، ص 88.

يـــا أيهـــا الـــشعب الـــذي نـــصبوا عليـــه مـــشعوذين
بـــاعوك والتمّـــوا علـــى كرســـي الـــوزارة يقبـــضون
يتـــسابقون علـــى الفُتـــات ويزحفـــون علـــى البطـــون
مـــدّوا إلـــى ورثـــاء هتلـــر كفّهـــم يتـــصافحون
وعلـــى ترابـــي بعثـــروا لحمـــي كـــأرخص مـــا يكـــون
كـــم معتـــلٍ كرســـي الزعامـــة وهـــو أجـــدر بالـــسجون
يـــا شـــعب قـــل للظـــالمين: أتحـــسبون ســـتخلدون ؟
قولـــوا لهـــم الأمـــس فـــات وجـــاء مـــا لا تحـــسبون
وبمـــا ســـفكتم مـــن دم الـــشعب البـــريء ســـتؤخذون[18]

لنلاحظ هنا أن الشاعر فرّق أو ميّز بين الشعب اليهودي الذي سيدرك حقيقة حكامه يوماً والطغمة الحاكمة التي هي وريثة **هتلر**، وهي جشعة ونهمة للمال والسلطة، ولهذا فإن الشاعر يراهن على أن الشعب اليهودي سيدرك أو سينحاز إلى الشعب الفلسطيني الذي تبعثر لحومه كأرخص ما يكون. **توفيق زياد** هنا يفرق بين الحاكم والمحكوم، بين الشعب والسلطة، بين طبقة وطبقة.

أما الشعراء الفلسطينيون الذين عاشوا فيما بقي من فلسطين فيما صار يسمى الضفة الغربية وقطاع غزة، فقد رأوا في "الآخر" قاتلاً ومغتصباً ليس إلا، فهذا الشاعر **هارون هاشم رشيد** الذي كان يعيش في غزة، ورأى آلاف اللاجئين يتدفقون إلى غزة مطرودين مهانين، يقول في قصيدة "صوت اللاجئ":

(18) نقلاً عن "اليهود في الأدب الفلسطيني"، مصدر سابق، ص 74.

أخـــي مـــن نحـــن إن ســـرنا علـــى الـــدنيا بـــلا وطـــنِ
وإن عـــشنا علـــى صـــدقات قاتلنـــا، علـــى المـــننِ
وإن جـــار علـــى الأقـــداس عـــسف الظـــالم النـــتنِ
وإن لـــم ننـــتفض للثـــأر رغـــم البـــؤس والمحـــنِ[19]

يُفاجئنا هنا تعبير "صدقات قاتلنا"، فمن المعروف أن الوكالة الدولية لغوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين التي أنشئت بعد العـام (1950)، واهتمـت بتزويـد اللاجئـين الفلسطينيين بالخيام والطعام والتشغيل والتأهيل، قد أنشئت بقرار دولي، وما زالت حتى الآن، والشاعر يعتبر أن قاتلنا – الآخر الغربي والصهيوني – هو من أنشأ هذه الوكالة لتطبيع المشاعر واستمرارية الحال، وبالإمكان العودة إلى اتفاقية "بيفن – عبد الله" التي أبرمت في وقت مبكّر من القرن العشرين لنرى الدور الخطير الـذي سـتلعبه هـذه الوكالة.

وهارون **هاشم رشيد** الذي وصف الظالم "بالنتانة" يبعد أكثر، ويقول ما هو أقـذع في قصيدته "غزة هاشم" التي نشرها في ديوانه "غزة في خط النار" في العام (1957)، يقول في تلك القصيدة واصفاً اليهودي – بعد غارة إسرائيلية على مدينة خانيونس –:

ولخنيـــــــونس إذ مزقهـــــــا **مخلـــب محتقـــر الآمـــال غاشـــم**
هـــو لـــم يـــرع لهـــا حرمتهـــا **كيف يرعاهـــا خـــسيس الأصـــل آثـــم**
كيـــف يرعاهـــا اليهـــودي الـــذي **علمتـــه فـــي الـــدجنات الأراقـــم**
علمتـــه مـــا حـــوى تلمـــوده **مـــن تعـــاليمَ لـــه فـــي كفـــر قاســـم**
لـــيس يرعـــى حرمـــة فـــي شـــرعه **كـــل هـــذا الكـــون حقـــد ومـــآثم**
اليهـــــــودي وإن آويتـــــــه **ذابـــح طفلـــك فـــي يـــوم ونـــاقم**
ســـوف نمحـــو دولـــة البغـــي غـــداً **يـــوم لا ينفعهـــا حـــانٍ وراحـــم**

---

(19) مطالع عن أنثولوجيا الشعر الفلسطيني، مصدر سابق، ص 96.

ســـــنعيد الحـــــرب مـــــراتٍ إلـــــى أن نزيـــل العـــار، نجتـــثّ المظـــالم[20]

يعلق د. **الأسطة** على هذه القصيدة بقوله إن هذه هي المرة الأولى التي يذكر فيهـا في نص أدبي فلسطيني أن اليهود يذبحون الأطفال، أو بتعبير **الأسطة** "إنهم يشربون دم الأطفال"[21].

يذكر أن هذه المقولة كان لها انتشار في أوروبا بالذات، وتقول إن اليهود ومن أجل صنع كعكة عيد الفصح لا بد من دم طفل من "الأغيار"، أي أن الشاعر هنا لم يــذكر ذلك مجازاً، بل اعتماداً على حكايات سابقة، بالإضافة إلى إشارة الشاعر إلى التلمـود التي علّمته في الليالي المعتمات "الأراقم"، هذه الصورة – النمطية التي تجد مسوغاً من المخيال الشعبي أولاً ومن الواقع ثانياً – لم تستمر طويلاً.

الشعر الفلسطيني ما بين العامين (1948 – 1967)، كـان إلى حدٍ بعيد واضـحاً في رؤية "الآخر"، وتراوح ما بين رؤيته من خلال نمطية لا ترى فيه سـوى معـدن وجوهر واحد ورؤيةٍ حاولت أن تنتبه لعوامل الزمن والمكان والعقائد والأيديولوجيات في عالم ثنائي القطب متعدد الرؤى والاجتهادات – نشير هنا خصوصاً إلى الـشعراء الفلسطينيين الذين عاشوا تحت الحكم الإسرائيلي وعرفوا فيما بعد باسم شعراء المقاومة ومنهم **محمود درويش** و**سميح القاسم** و**توفيق زياد** و**راشد حسين** و**حنـا أبـو حنـا** وآخرون، ويشار هنا، أيضاً، إلى قصيدة **محمود درويش** المشهورة "سجل أنا عربـي" التي يقول فيها:

سجل أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم سيأتي بعد صيف

فهل تغضب

(20) اليهود في الأدب الفلسطيني، مصدر سابق، ص 61.

(21) المصدر السابق، ص 61.

سجل أنا عربي

أعمل مع رفاق الكدح في محجر

وأطفالي ثمانية

أسل لهم رغيف الخبز

والأثواب والدفتر

من الصخر

ولا أتوسل الصدقات من بابك

ولا أصغر

أمام بلاط أعتابك

فهل تغضب

.

.

.

سجل برأس الصفحة الأولى

أنا لا أكره الناسَ

ولا أسطو على أحد

ولكنّي إذا ما جعت

آكل لحم مغتصبي

حذار .. حذار .. من جوعي

ومن غضبي.[22]

في هذه القصيدة التي نشرت في العام (1964)، يختلط النضال القومي بالنضال الاجتماعي، ويجتمع "الغضب" بـ"الجوع"، و"الكرامة" بـ"الحب"، و"الآخر" فيها

---

[22] محمود درويش: الأعمال الكاملة ، المجلد الأول، ديوان أوراق الزيتون ، دار العودة، ط14، بيروت، 1994، ص 71-74.

مختلف، متسلط ومتفوق وقوي ويكره الناس ويسطو عليهم، وعلى رغم اختفاء مميزات الصورة النمطية "للآخر" هنا، فإن المحذوف منها قد يفيد أو يذكّر بها، وفي هذه القصيدة بالذات التي يقول فيها الشاعر إنه "سيأكل لحم مغتصبه" في حالة جوعه تبدو كأنها مؤجلة أو مشروطة بالجوع وليس بضياع الوطن، جملة فيها كثير من المراوغة والذكاء، على عكس الشاعرة **فدوى طوقان** التي كتبت بعد عام (1967) قصيدة قالت فيها إنها ستأكل كبد جندي الاحتلال[23]، فأثارت بذلك ضجة كبيرة.

بعد عام (1967)، أي بعد الهزيمة المنكرة التي مني بها العرب جميعاً، احتلت "إسرائيل" أراضاً عربية تماثل مساحة فلسطين، ووقع باقي الشعب الفلسطيني تحت الاحتلال. ونشرت الشاعرة **فدوى طوقان** التي ظلت تعيش في نابلس قصيدة بعنوان "آهات أمام شباك التصاريح" بعد أن رأت الذل والهوان والعذاب الذي يتعرض له الفلسطينيون على الجسر الموصل بين فلسطين والأردن، والذي تسيطر عليه قوات الاحتلال، تقول في تلك القصيدة:

ليت للبرّاق عيناً
آه يا ذل الإسار
حنظلاً صرت، مذاقي قاتل، حقدي رهيب
موغل حتى القرار
صخرة قلبي، وكبريت وفوّار ونار
ألف "هند" تحت جلدي
جوع حقدي
فاغر فاه، سوى أكبادهم لا
يشبع الجوع الذي استوطن جلدي
آه، يا حقدي الرهيب المستثار
قتلوا الحب بأعماقي، أحالوا
في عروقي الدم غسليناً وَقار !!

---

[23] فدوى طوقان: الرحلة الأصعب ، دار الشروق، عمان، ط1، 1993، ص 35.

الشاعرة هنا لا ترسم صورة لِـ"الآخر"، بل تريد "أكْله"، وهو ما وجـدنا **محمـود درويش** يهدد به قبل أقل من ثماني سنوات، هذه الصورة الجديدة أثارت ضجة كبيـرة ضد الشاعرة في الصحف العبرية واتهموها بأنها لائكة الأكباد وأنها من سـلالة **هنـد بنت عتبة** التي أكلت كبد **حمزة** عم الرسول –صلى الله عليه وسـلم –، وقـد كتـب الشاعر **سميح القاسم** في جريدة الاتحاد عن هذا الموضـوع بتـاريخ (1974/8/16) تحت عنوان "التفوق الكانيبالي" قال فيه: كانيبال، كلمة إفرنجية تعني آكل لحوم البشر، أما من أين جاء هذا التفوق الكانيبالي (الإسرائيلي) فإليكم البيان التـالي: مـرة مـن المرات نشرت **فدوى طوقان** قصيدة فيها شيء مـن الغـضب الفلـسطيني، وكعـادة الشعراء (الذين يتبعهم الغاوون) فقد لجأت **فدوى** إلى حكاية تاريخية عن **هنـد بنـت عتبة** التي نهشت كبد **حمزة** حتى تشفي منه غليلها، قامت قيامة جرائـد "إسـرائيل"، وحتى الذين كان الدم العربي لا يزال أخضر على أصابعهم راحـوا يكيلـون التنديـد بالقنطار، وأثاروا شفقتنا الساذجة لشدة ما عانوه من تقزز وأسف. هكذا، إذن، هـاهم العرب الكانيباليون على حقيقتهم، من خلال قصيدة **فدوى**، وكان ما كان، وقبل أيام، لم تقم قيامة جرائد إسرائيل، لكنها كتبت عن طلاب جامعيين إسرائيليين متفـوقين، فـي الجامعة العبرية – كلية الطب – تراهنوا على أكل دماغ إنسان ميت، فاز أحدهم فـي الرهان .. حين أكلنا كبداً في قصيدة لعنوا آباءنا وأجدادنا، وكانت أصغر تهمة كالوها لنا تهمة الكانيبالية، أما حين يأكل أحدهم دماغ إنسان ميت بأحدث وسـائل التـشريح الطبي، فالمسألة في إطار الروح الرياضية "سبورت"، وستكون طرفة رائعة أن ندعو إلى عقد أوليمبياد دولية كانيبالية ! مهما يكن من أمـر علينـا أن نعتـرف بـالتفوق الإسرائيلي الجديد، التفوق الكانيبالي![24]

"آكل الآخر" أو التهديد به، فيه – على فظاظته وقـسوته – مـا يـشي بالطفوليـة والاستسلام لمشاعر الغضب، بمعنى أن هذا الموقف موقف انفعالي غيـر مـسؤول،

---

[24] المصدر السابق، ص 38.

والشاعرة – على عادتها في الاعتذار– تبرر رغبتها في أكل أعداءها بأنهم – قتلوا الحب بأعماقها وأحالوا دمها غسليناً وقار–.

(العجيب في الأمر هنا أن الصهاينة وعلى أعلى مستوى يتهمون الفلسطينيين بأنهم يدفعونهم إلى التخلي عن إنسانيتهم، فهذه **غولدا مئير** في العام (1974) تقول إن الفلسطينيين هم الذين يدفعوننا إلى قتلهم، وكذلك فعل **مناحيم بيغن** في العام (1981)، وهي الكلمات نفسها التي استعملها **بنيامين نتنياهو** وأرئيل **شارون** في انتفاضة الأقصى الحالية).

بعد هزيمة (1967)، نجد **محمود درويش** الذي هدد بأكل لحم مغتصبه يتغزل بفتاة يهودية، وهو أمر لم يكن من قبل، كان الشعراء الفلسطينيون يتحدثون عن النساء اليهوديات بطريقة تصور جمالهن الفاسد أو الشرير، أما **محمود درويش** وبعد هزيمة (1967) يكتب قصيدة "ريتا والبندقية":

بين ريتا وعيوني بندقية
والذي يعرف ريتا ينحني
ويصلّي
لإله في العيون العسلية
(...)
آه ريتا
بيننا مليون عصفور وصورة
ومواعيد كثيرة
أطلقت ناراً عليها .. بندقية. [25]

هذه صورة جديدة تماماً، إذ صارت المرأة اليهودية موئلاً للإله، وتحولت المرأة الشريرة الفاسدة التي وصفها **العدناني والعبوشي وطوقان** إلى امرأة – في حالة معرفتها التامة – تدعو للصلاة، وأكثر من ذلك، فهناك مليون وشيجة بين الشاعر

(25) محمود درويش: الأعمال الكاملة ، مصدر سابق، ص 186.

والمرأة، وهنا ذكريات ضاربة في البعد، وآمال واعدة في المستقبل، ولكن المشكلة أن هناك بندقية، البندقية هنا غير معرفة ولا محددة، ليست بندقية الاحتلال، وليست بندقية المقاومة، بل هي "بندقية"، هكذا دون تعريف أو توصيف، هذه القصيدة تقول إن الحب ممكن، وإن اللقاء ممكن، وإن التعايش ممكن، المشكلة هي في البندقية التي لا نعـرف عنها شيئاً في هذه القصيدة!

درويش، وبعد عام (1967) أيضاً، كتب عن جندي الاحتلال الذي يحلم بالزنـابق البيضاء، وفي هذه القصيدة يعترف له الجندي المحتل بكذب الدعاية الصهيونية:

إنني أحلم بالزنابق البيضاء

بشارع مغرد ومنزل مضاء

أريد قلباً طيباً، لا حشو بندقية

أريد يوماً مشمساً، لا لحظة انتصار

مجنونة، فاشية

أريد طفلاً باسماً يضحك للنهار

لا قطعة في الآلة الحربية

جئت لأحيا مطلع الشموس

لا مغربها

***

ودّعني، لأنه .. يبحث عن زنابق بيضاء

عن طائر يستقبل الصباح

فوق غصن زيتون

لأنه لا يفهم الأشياء

إلا كما يحسها .. يشمها

يفهم – قال لي – أن الوطن

أن أحتسي قهوة أمي

أن أعود، آمناً، مع المساء.[26]

وهذه صورة جديدة تماماً لـ"الآخر" في الشعر الفلسطيني، (لا بد من الإشارة هنا إلى أن أغلبية شعراء المقاومة كانوا قريبين من الحزب الشيوعي الذي لم يشجع هؤلاء على الإشارة إلى النعرات القومية، بل إلى البعد الإنساني في الصراع الإسرائيلي الفلسطيني، وهو ما دعا **سميح القاسم** إلى الانفصال عن هذا الحزب، هذا ما ذكره لي وفي العديد من مقابلاته ومقالاته، خصوصاً في المقابلة المطولة التي نشرتها مجلة "الشعراء" الصادرة عن بيت الشعر الفلسطيني في خريف العام (1999م).

هي صورة جديدة لأنها تأتي بعد حرب (1967) التي هُزم فيها العرب جميعاً، ثم يظهر هذا الجندي الطيب الذي يحلم بالزنابق وقهوة أمه والعودة آمناً في المساء، ويتمنى أن يكبر الحمام في "وزارة الدفاع الإسرائيلية".

صورة جديدة لجندي الاحتلال والقتل والدماء والخراب، صورة جديدة يريد فيها الشاعر أن يرى "الإنساني" في المتوحش والقاتل، وأن يرى تهافت الدعوة والدعاية الصهيونية التي ترى في فلسطين وطناً لها، الشاعر يريد أن يقول – بشكل ما – إن الجندي وبالتالي اليهود مضلَّلون – وهي رؤية عبّر عنها بعض الكتاب والشعراء الذين كانت لهم أيديولوجيات معينة قبل العام (1967) –.

على كلٍ، فإن الجندي الذي يحلم بالزنابق البيضاء استطاع أن يقتل كل زنابق الوطن العربي البيضاء وغير البيضاء منذ عام (1967) وحتى هذه اللحظة. إن البحث عن "الإنساني" في العدو سيتوسع وسيتعمّق فيما بعد كما سنرى، فيما البحث عن "المتوحش" فينا سيتوسع وسيتعمق، أيضاً.

درويش، مشغول بالجندي المحتل الذي يتعذب بين "إنسانيته" و"توحّشه"، كما نقرأ في قصيدة "كتابة على ضوء بندقية" التي نشرها في ديوانه "حبيبتي تنهض من نومها" في العام (1970) – أي بعد الهزيمة الساحقة بثلاث سنوات –، يقول الشاعر على لسان جندي الاحتلال العائد من المعركة وهو يعانق صاحبته **شولاميت:**

---

(26) المصدر السابق، ص 194-195.

وأحست يده تشرب كفّيها، وقال،
عندما كان الندى يغسل وجهين بعيدين
عن الضوء: أنا المقتول والقاتل
لكن الجريدة
وطقوس الاحتفال
تقتضي أن أسجن الكذبة في الصدر
وفي عينيك يا شولا، وأن أمسح رشاشي
بمسحوق عقيدة
أغمضي عينيك لن أقوى على رؤية
عشرين ضحية
فيهما، تستيقظ الآن وقد كنت بعيده،
لم أفكر بكِ، لم أخجل من الصمت الذي
يولد في ظل العيون العسلية
وأصول الحرب لن تسمح أن أعشق
إلا البندقية.[27]

جندي الاحتلال معذب وممزق بين "كذبة في الصدر" و"رؤية عشرين ضحية في عيون صاحبته"، ولكنه في النهاية يحسم الأمر بأن "يمسح الرشاش بمسحوق العقيدة"، ولهذا فإنه يعترف بألم شديد بأنه المقتول والقاتل، وهو معنى بعيد عن المعنى الذي ذكره **المتنبي** في قوله "وأنا القتيل القاتل"!

هذا الجندي مختلف عن الجندي الذي يحلم بالزنابق البيضاء، إذ إن هذا الجندي الحساس، اليقظ، صاحب الضمير، الذي يرى ضحاياه وهو يعانق صاحبته، يعترف بألم شديد، أيضاً، أنه لا يملك من خيار سوى "عشق البندقية". إن **درويش** قد أتى لنا بصورة جديدة للجندي المحتل القاتل وهي صورة "القاتل الإنسان"!

---

[27] المصدر السابق، ص 335-336.

وهكذا، فإن الجنود الذين يقتلوننا هم جنود حساسون وأصحاب ضمائر معذبة، ومضللون، وهم في الوقت ذاته مجبرون ومضطرون !!

هذا "الآخر" الجديد الذي بدأ يظهر في شعرنا الفلسطيني بعد عام (1967) يبدو لي الآن وأنا أكتب هذا الكلام في العام (2004)، وأنا أشاهد مجازر رفح وتهديم بيوتها على أصحابها، وصمت العالم حيال ذلك، واحتفاء الجنود "الحساسين" ذوي الضمائر، فإنني أجد هذا الكلام في فمي وفي سمعي له مذاق علقم وممضّ!

ونعود إلى قصيدة **درويش** "كتابة على ضوء بندقية"، حيث تتذكر **شولاميت** صاحبها **محمود** – وهو الشاعر نفسه – فيقول على لسانها:

كان لا يغضبها، لكنه كان يقول
كلماتٍ توقعُ المنطقَ في الفخ
إذا سرت إلى آخرها
ضقتُ ذرعاً بالأساطير التي تعبدها
وتمزّقتُ، حياءً، من نواطير الحقول
صدقتْ ما قال محمود لها قبل سنين
عندما عانقها، في المرّة الأولى، بكتْ
من لذة الحب .. ومن جيرانها
كلّ قومياتنا قشرة موز
فكّرت يوماً على ساعده
وأتى سيمون يحميها من الحب القديم
ومن الكفر بقوميتها.(28)

محمود درويش – في القصيدة – يقول لـ**شولاميت** إن كل قومياتنا قشرة موز، فيما يأتي الجندي **سيمون** ليمنع **شولاميت** من الكفر بقوميتها!

الكفر بالقومية من أجل ماذا؟!

---

(28) المصدر السابق، ص 345.

يقول الشاعر في القصيدة ذاتها وعلى لسان شولاميت:

شولاميت اكتشفت أن أغاني الحرب

لا توصل صمت القلب والنجوى إلى صاحبها

القوميات تفضي إلى العدم والموت والكذبة التي لا يمكن أن تقال!

هل هذا جدل اليهودي مع ذاته؟!

أم جدل الشاعر مع ذاته؟!

القومية كذبة كبرى تقتل فينا إنسانيتنا، هكذا يتفق محمود مع شولاميت!

موضة أن اليهودي مضلل من قبل الدعاية الصهيونية نجدها في قصيدة **فدوى طوقان** "إيتان في الشبكة الذهبية" وقد صدرتها بهذا القول: "ذات صباح سأل طفل من أطفال الروضة في كيبوتس معوز حاييم: كم يوماً يتوجب علينا أن نحافظ على الوطن"، فتقول الشاعرة:

يا طفلي أنت غريق الكذبة

والمرفأ يا إيتان غريق مثلك في بحر الكذبة

يغرقه الحلم المتضخم

ذو الرأس التنينية

والألف ذراع

آه آه

ليتك تبقى الطفل الإنسان

أخشى وأُراع

أن تكبر في هذي الشبكة

في هذا الزمن المبتور الساقين المتسربل بالكاكي

بالموت القاسي بالنيران وبالأحزان

أخشى يا طفلي أن يقتل فيك الإنسان

أن تدركه السقطة أن

يهوي .. يهوي .. يهوي للقاع.[29]

فكرة أن اليهودي مضلّل من قبل الصهيونية – وإن كان لها ما يبررها موضوعياً – كانت "صرعة" لدى بعض الشعراء والكتاب من منطلق أنهم بذلك يفتحون أو يشقون طريقاً "لمهاجمة الصهيونية" من داخلها. الشاعر **معين بسيسو** في مسرحيته الشعرية "شمشون ودليلة" التي نشرت في العام (1971) يصوّر الصراع الفلسطيني الإسرائيلي انطلاقاً من الحكاية التوراتية المعروفة بعد أن أدخل عليها تعديلات وتحويرات من دون أن يمس أساس الحكاية، بمعنى أن الفلسطينيين القدماء هم أسلاف الفلسطينيين في العصر الحالي، وفي هذه المسرحية يتحدث اليهودي عن نفسه من خلال فهم الشاعر لليهودي، وكما يعبر اليهودي عن نفسه من خلال أدبيات اليهود نفسها، ولهذا تقول إحدى الشخصيات النسائية اليهودية موجهة كلامها **لشمشون** كما يلي:

قدرك أن تكسر

أو تتكسر

إنّ لنا قدراً آخر يا شمشون

غير جميع الناس

إنّ لنا قدر الأجراس

إنْ كفّت تقرع ماتت

إنا المحكوم عليه بأن يضرب بيديه السكين

فلا يجرح

لو سال الدم مات

في الصدر الجرح يميت

في الكف الجرح يميت

قاتِلُنا الجرح الأول

---

(29) سميح القاسم: مطالع من أنثولوجيا الشعر الفلسطيني، مصدر سابق، ص 93.

وعلينا أن لا نُجرح أبداً.[30]

ويعلّق د. **الأسطة** على هذا النص بالقول إن **بسيسو** قد تأثر بكتاب **ياعيل ديان** الذي صدر في تلك الفترة بعنوان "مذكراتي الحربية"، وهو كتاب روت فيه أيامها في حرب العام (1967)، وكيف كان الجنود الصهاينة يفكرون، **وياعيل** هذه هي ابنة وزير الحرب الصهيوني آنذاك **موشي ديان.**

المهم هنا أن الصورة التي يرسمها **بسيسو** للآخر هي صورة منمطة عن الفكر اليهودي التوراتي، فالإشارة إلى "القدر" و"فوبيا الأمن" و"الاستعلاء" و"الانعزال" هي صور نمطية قادمة من التاريخ والمخيال الشعبي.

إن الإشارة إلى أن اليهودي هو "غير جميع الناس" تأتي منطبقة على ما يشعره كل يهودي من أنه ينتمي إلى "شعب الله المختار".

فكرة القدر الأزلي تستحوذ على فكر الشاعر – على رغم يساريته –، فيقول في نهاية المسرحية على لسان إحدى شخصيات المسرحية الفلسطينية وهي تخاطب **شمشون:**

دُرْ حول المدافع
هذا هو طاحونك يا شمشون
ستظل تدور إلى أن تسقط
ستظل تدور إلى أن تسقط
هذا هو قدرك
هذا هو قدرك.[31]

يلتجئ الشاعر إلى "القدر" لإسقاط فكرة الاستعلاء والتميز، ولا يجد غير الغيب ليسقط فيه اليهودي القوي والمسيطر .

---

(30) د. عادل الأسطة: صورة اليهودي في الأدب الفلسطيني، مصدر سابق، ص 112.
(31) المصدر السابق، ص 113.

معين بسيسو، المناضل والسياسي والشيوعي، والذي تقلّب في السجون، وغنى للثورة الأممية، وصارت قصائده على كل لسان، يكتب بعد الخروج من بيروت في العام (1982)، القصيدة الشهيرة "بدأت تحصي أضلعك" (والتي صدرت في نشرة خاصة تحت هذا العنوان في القدس في العام 1983) يقول فيها معبراً عن أقصى حالات الغربة والتشتت والتفكك:

أظل أصرخ والشراع قناع وجهي

من أنا ؟!

طارت أنا

حطت أنا

طار الحجل

حط الحجل

طارت نعم

حطت نعم.

السؤال عن ماهية "الذات" والحفر تحت "الأنا" سنجده ظاهرة مهمة في شعر ما بعد اتفاق أوسلو، ويبدو أن **بسيسو** الذي فتح هذا الباب بعد الانهيار والتشقق الذي لحق بالثورة الفلسطينية بعد عام (1982)، والخروج من بيروت، كان الرائد في انهمار الأسئلة بعد حوالي عشر سنوات تماماً.

أما في الأراضي المحتلة – الضفة والقطاع – بعد عام (1967)، فقد شهد الشعر الفلسطيني فترة ركود طويلة، كسرها **عبد اللطيف عقل** في ديوانه "أغاني القمة والقاع" في العام (1972)، ثم "هي أو الموت" في العام (1973)، و"قصائد عن حب لا يعرف الرحمة" في العام (1975)، وديوان "الأطفال يطاردون الجراد" في العام (1976)، وكذلك **علي الخليلي** في ديوانه "الضحك من رجوم الدّمامة" في العام (1978)، وديوانه "ما زال الحلم محاولة خطرة" في العام (1980)، بعد ذلك شهدت الأراضي الفلسطينية المحتلة جيلاً جديداً من الشعراء الذين لم يشاهدوا ولم يعايشوا سوى

الاحتلال، منهم: **عبد الناصر صالح وسميح فرج وتوفيق الحاج وباسم النبريص وسيم الكردي ومحمد حلمي الريشة والمتوكل طه**، وبسبب من صعوبة النشر وقلة الجرائد ومقص الرقيب والأوضاع السياسية والثقافية والاجتماعية،[32] عملت مجلة "البيادر" ومن ثم "الفجر الأدبي" على تجميع الحركة الشعرية الفلسطينية وتركيزها منذ العام (1977)، وكذلك فعل اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الأرض المحتلة الذي بدأ ينشر إبداعات أعضائه.

ونبدأ بالشاعر **عبد اللطيف عقل** – وهو الشاعر الأكاديمي والباحث والمسرحي– حيث رأى "الآخر" الداخلي والخارجي وساوى بينهما، كان هذا الشاعر لا يفرق بين الاثنين، ونقرأ في قصيدة "عن الزمن الصعب" التي يتوجه فيها إلى الفلسطينيين:

لك الزهر يطلع من دمك المستباح،
يطرّز عري السفوح،
كأنّ ابتسام الصغار الجياع يبرعم في
مقلتيك
رياحاً تكنّس وهم الحكومات والأنظمة.
وللآخرين قصورهم المعتمة .[33]

نفهم هنا أن "الآخرين" هم منّا، هم الذين يعيشون في قصور "معتمة" ويسترسل الشاعر في وصف الفرق بين "الأنا" الفلسطينية و"الآخر" الداخلي:

كأنك سحر البيان
تضاء به الكتب القيمة .
وللآخرين نقيق الضفادع والهمهمة.
(...)

---

[32] حول هذه الأوضاع كتبتُ مقدمة لكتاب جوائز الفحم تحت عنوان "مرافعة الزهر البري" أشرت فيها بالتفصيل إلى المعوقات والظروف التي عاش فيها المبدع الفلسطيني تحت الاحتلال، الكتاب صادر عن المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي في رام الله، العام 2004، ص 5.

[33] عبد اللطيف عقل: حوارية الحزن الواحد، منشورات العودة، القدس، ط1، 1985، ص 90 - 91.

(...)

وللآخرين قلوبهم الخائفة.

أحب شجاعتك العارفة.

(...)

لك الأجنحة.

لك الأضرحة.

لك الأسلحة.

وللآخرين القعود بدار الإذاعة تربكهم

حاسبات المصارف والمصلحة.

(...)

لك الفقر والفقراء

وللآخرين التجارة في دمك المستباح،

وللآخرين الثراء.

(...)

لك الأخضر الغض كالزيت

والأبيض الشهم كالخبز

للآخرين الوجوه الرماديةُ، اللون والأقنعة.[34]

هذا الشاعر بالذات وقف شعره في معظمه على تصوير "الآخر" الداخلي وتعريته وفضحه، حتى في آخر دواوينه الذي عنونه باسم "بيان العار والرجوع" صاح فيه:

هلا بالذي فقأوا عين أمته

وما زال يتغنى بجمال المقل[35]

---

(34) المصدر السابق، ص 92 - 113.

(35) عبد اللطيف عقل: ديوان بيان العار والرجوع، إصدار خاص، القدس ، ط1، 1992، ص 44.

صدر هذا الديوان في العام (1993) وتوفي الشاعر بعده بأسابيع!

الآخر الداخلي الذي انشغل بين هذا الشاعر تمثله، أيضاً، هذه المقاطع من قصيدة "عن الحركة والثبات" يتحدث فيها إلى فلسطين:

أحب الظلام تجيئين فيه تهرول في راحتيكِ

البشائر ترقص في مقلتيك الضياء

وتضحك في وجهكِ العربي النساء

ويسكن في جرحك الأبدي الشفاء

وكل الجواسيس والإخوة العملاء

وباسمك صار المجانين والعقلاء

ومن أجل عينيك يستشهد اللاجئون الجياع

ويدفن في حضنك الفقراء.[36]

ولتشكيل صورة حقيقية عن صورة "الآخر" في سنوات الثمانينيات من خلال النصوص الشعرية، اخترنا أربعة أعداد من مجلة الفجر الأدبي، وهي الأعداد (40) الصادر في كانون الثاني من العام (1982)، والعدد (46) الصادر في تموز من العام (1984)، والعدد (58) الصادر في تموز من العام (1985)، وكذلك العدد (61) الصادر في تشرين الأول من العام (1985)، هذه المجلة كان يحررها الشاعر **علي الخليلي** وتصدر عن جريدة الفجر اليومية ومقرها في القدس، وكانت توزع في الضفة والقطاع، وكان يكتب على غلافها الأول فيما يشبه الشعار: "في سبيل حركة أدبية فلسطينية تقدمية".

في العدد (40) الصادر في العام (1984) – بعد عامين من حصار بيروت وخروج المقاومة ودخول قوات المارينز إلى لبنان – نقرأ قصيدة للشاعر **سميح محسن** بعنوان "المارينز" يقول فيها:

على شاشة التلفزيون

---

(36) المصدر السابق، ص 124.

يطل الرئيس الأمريكي

مبتسماً

واثقاً

من خضوع الشعوب

لسلطته الرأسمالية البشعة

يتحدث عن نشر "كروز" و"بيرشنغ"

عن الأمن في الوطن العربي

والانتشار الشيوعي.

هكذا، بكل مباشرة ووضوح ونثرية، يتحول "الشعر" إلى منشور سياسي، و"الآخر" عدو متسلط وقوي ويكره الشيوعية – تجدر الملاحظة أن الشاعر كان حينها عضواً في الحزب الشيوعي الفلسطيني –، ونقرأ في العدد (40) ذاته قصيدة للشاعر **توفيق الحاج** بعنوان "الانشقاق" في الوقت الذي كانت فيه منظمة التحرير الفلسطينية تتعرض للانشقاقات المختلفة والولاءات المختلفة، فيشير الشاعر إلى "الآخر" الداخلي:

طعنة في القلب

جاء المستنصر الأموي يخنقنا برسم الحب

جاء ابن مروان ليذبحنا بأيدينا

حرصاً على شرف القضية

(...)

تقول دفاتر الشعراء

لا أقسى من الطعنات حين تجيء قاتلة

من الرفقاء في دوامة المحنة

ولا أقسى من اللحظات تخبرنا

عن العظماء تحت مناكب الحكام

يحصدهم صدى اللعنة.

(لاحظ تأثر الشاعر بقول طرفة: وظلم ذوي القربى أشدّ مضاضةً ..)

الشعر هنا يتولى مسؤولياته، دون زخرفة أو بهرجة أو شكليات، إنه يحمل معناه ولا شيء غير معناه – ويبدو أن تهمة المنبرية والشعاراتية التي ألصقت بشعر الأرض المحتلة كانت تستند إلى مثل هذا الشعر الذي كان صاحبه يشعر أنه يقوم بعمل نضالي ووطني وتعبوي، وهو ادعاء صحيح في حينه – (للتوسع في هذا الأمر بالإمكان الرجوع إلى مقدمة كتاب "ظلال الرقص – دراسات في شعر **محمد حلمي الريشة**"؛ حيث بيّنت فيها أسباب هذه المباشرة ومدى الظلم الذي لحق بالشعر الفلسطيني بسبب تنميطه). وفي العدد (40) ذاته نقرأ هذا الكلام للشاعر **عدوان علي الصالح**:

أما أخبار بلادي

فالصهيوني يحاول أن يستوطن في كل مكان

في أرض جليلي الغالي

في الضفة

وكذلك ضم الجولان

وهو يصلي مثلي للرب

فلمن ربي سيلبي.

في هذا الكلام نجد وصفاً نادراً لِـ"الآخر"، فهو الصهيوني – وهو المصطلح الحامل للاختلاف الأيديولوجي والعقدي والسياسي، والمصطلح النقيض تماماً للحركة القومية العربية– المفارقة هنا في سؤال الشاعر حول تلبية الله لكلا الطرفين، فالصهيوني – السياسي يحمل، أيضاً، مقولة توراتية تؤهله لقيادة العالم.

في العدد (46) الصادر العام (1984)، يكتب الشاعر **مصطفى مراد** قصيدة "إلى أطفال الآربيجي" مستعيداً نغمة "يا وحدنا" التي أطلقها **محمود درويش** بعد خروج المقاومة من بيروت في العام (1982) في قصيدة مشهورة له بعنوان "مديح الظل العالي"، الشاعر **مصطفى مراد** يلتقط هذا الخيط ليجدل عليه هذا المقطع:

يا ملك الماء والنار والأمنيات الكبار

تفردت وحدك
ووحدك كنت السفينة
وبوصلة الوقت والصارية.

(تجدر الإشارة إلى أن "مديح الظل العالي" التي نشرها **درويش** بعد العام (1983)، وقال فيها بهذا "التفرّد" الفلسطيني وبأن الفدائي "سيد المرحلة"، وأن الفلسطينيين يعودون إلى البحر باعتبارهم شعباً بحرياً، كان لها تأثير هائل على النصوص الشعرية التي صدرت بعد ذلك، مديح الظل العالي كانت خيبة أمل شديدة من النظام والشعب العربيين، الأمر الذي وجد صداه في النص الشعري الفلسطيني بمختلف أماكن وجود الشعراء، وقد أصدر الشاعر **عز الدين المناصرة** في العام (1983) ديوان شعر بعنوان "كنعانياذا" للتأكيد على الهوية الكنعانية للشعب الفلسطيني، محاولاً خلق قصيدة رعوية يستعير فيها أو يوظف الإرث الكنعاني الحقيقي والمتخيّل، وذلك – برأينا – انعكاس لحالة اليأس والخيبة من ذلك النكران الذي تعرض له الفلسطينيون في محنتهم خلال حصار بيروت).

فكرة "الأنا" المتوحدة والمتميزة ردّدها، أيضاً، الشاعر **محمود خليل حمد** في قصيدة بعنوان "قريباً ينضج الوقت" نشرت في العدد (46) أيضاً، يقول فيها:

فلا زمناً يغطي زحفك الأبدي
وأنت أكبر من أن يحتويك المكان.

الفلسطيني يزحف بشكل أبدي، ولا مكان يحتويه!

وهذا ما فعله الشاعر **يوسف حامد**، أيضاً، في قصيدته المنشورة في العدد ذاته تحت عنوان "المحلّقون لدمي عالياً ":

أيها المحلقون لدمي عالياً
أسألكم وجهي الذي
في المسافات الطويلة

طول هذا الليل قاوَم.

في الأعوام التي تلت العام (1992) شعر الفلسطينيون أنهم وحيدون في هذا الكون، ولهذا صار "آخرهم" هو "الآخر" القريب وليس الغريب.

في العدد (58) الصادر في العام (1985)، نقرأ للشاعر **مصطفى مـــراد** في قصيدة له بعنوان "أيها الإخوة الأشقاء" ما يلي:

أيها الإخوة الأشقاء أخذتم كل شيء

الخبز والنساء والأمان والفرح

وربطات العنق المكوية كلها

وكل خزائن بنوك الصفاقة والوقاحة

أيها الإخوة أخذتم كل شيء

ما فوق الطاولة وما تحت الطاولة.

والشاعر **مصطفى مراد** يكتب مقدماً لقصيدته هذه بالقول: "لا أعرف إذا كانت هذه السطور قصيدة أم ماذا ؟! أبحث عن قصيدة تقول ما أريد أن أقوله بالضبط".

وفي العدد (46) ذاته، يكتب الشاعر **عبد الناصر صالح** قصيدة "كتابة على جدران أم الفحم" يستعيد فيها صورة "الآخر" العدو بشكل جديد ومفاجئ:

أنادي عليك

تأخرت يا ركب أمي المعفر بالحزن

لا أستطيع الوقوف على الوقت

إن الزمان اللعين يريد اغتيالي

وإن "كهانا" يهددني بالرحيل

ولكنني

مهما توالت عليّ الرزايا

وكلفني وطني من ضحايا

سأبقى أقاوم كل الظواهر

(...)

وأبقى على القيد

حزني يفوق ارتفاع المساء

وحجم البحار

العيون الحقيرة ترصد كل خطاتي (هكذا وردت في النص)

لأني أحبك يا وطني

وأفاخر.

(النماذج الشعرية المختارة هنا لا نحاكمها فنياً وإنما نسوقها لمضامينها، ولرصد الحالة الفكرية والوجدانية والتاريخية والنفسية للحالة الفلسطينية في تعاملها مع الآخر).

الشاعر **عبد الناصر صالح** يحدد "آخره" بالحاخام **مئير كهانا**، مؤسس حركة "كاخ" المتطرفة في منتصف السبعينيات والتي دعت – وما تزال – إلى طرد الفلسطينيين من أرضهم، والشاعر يختزل صورة الآخر في شخصية هذا الحاخام، مضافاً إلى ذلك أن الآخر له "عيون حقيرة" – وهو وصف جديد للآخر تماماً –، وللتعليق على هذا الوصف تجدر الإشارة إلى أن سنوات الثمانينيات شهدت ارتفاعاً ملحوظاً في عدد المتعاونين مع الاحتلال، ليس بشكل سري فقط وإنما بشكل علني، فالعيون – وهي تعني الجواسيس أيضاً – حقيرة بمعناها الأخلاقي والأمني.

وفي العدد (46) ذاته، ينشر د. **جمال سلسع** قصيدة بعنوان "حنانيك" يعود فيها إلى فكرة خيبة الأمل من النظام والشعب العربيين فيقول:

من أصدق منك يا دمي المسفوك على الجدران

والمسحوق بنعلٍ عربي

يلفظني في الشارع وصمة عار

في وجه السلطان.

في العدد (61)، ينشر **عبد الناصر صالح** قصيدته "حديث إلى امرأة غامضة"، يتكئ فيها على فكرة الكنعانيين، وهي فكرة أبعد من القومية العربية بكثير، يقول الشاعر مخاطباً تلك "المرأة الغامضة" رامزاً لفلسطين التي لم تعد واضحة في ذلك الوقت – العام (1985) –:

تنزلقين

عرفتك حين هبطت مع الكنعانيين إلى مينائي

كانت أفراسك تهرب مني

تشكوني

تنكرني

كانت أفراسك تنكرني

فلماذا دمعك في هذي اللحظة ينكرني ؟!

(في ملاحظة جديرة بالاهتمام، فإن الشعراء الفلسطينيين في الضفة والقطاع بعد العام (1967) لم يخضعوا لدراسة أو اهتمام أو إشهار أو إضاءة، كما حصل مع زملائهم الشعراء الذين عاشوا تحت الحكم الإسرائيلي منذ العام (1948)، فقد أطلق على هؤلاء شعراء المقاومة وحظوا بالكثير من الاهتمام خصوصاً بعد دراسة **غسان كنفاني** الشهيرة عنهم، في حين أن شعراء المقاومة في المناطق المحتلة في العام (1967) لم يطلق عليهم هذا الاسم ولم يُدرسوا بما فيه الكفاية، نستثني من ذلك دراسة الباحث والشاعر **طلعت سقيرق** التي نشرها بعنوان "الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني"، وقد صدرت في دمشق في العام (1993)، حتى هذا التعبير "جيله الثاني" لم تكتسب شهرة ولا لمعاناً، وقد يعود ذلك – بين أمور أخرى – إلى أن الشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة في العام (1967) في معظمه كان شعراً ابتعد عن الدخول في مغامرات حداثية وجمالية، وانشغل باليومي والقريب).

مما تقدم نقول: إن سنوات الثمانينيات انشغلت بـ"الآخر" الداخلي أكثر مما انشغلت بـ"الآخر" العدو، باعتبار أن "الآخر" الداخلي كان أكثر ضغطاً و"أشد مضاضة"، إلى

أن انفجرت الانتفاضة الكبرى في العـــام (1987)، فانتفـــضت القـــصيدة الفلـــسطينية والعربية معها، وقد تمثل ذلك بقصيدة مشهورة للشاعر السوري الراحل **نزار قبـــاني**، الذي طلب من أطفال الحجارة أن يعلّموا الشعوب كيف تكون الثورة، وكذلك فعل **عبد العزيز المقالح**، الشاعر اليمني المعروف، وآخرون كثر، أما على الصعيد الفلسطيني، فقد انشغل الشعراء في الأرض الفلسطينية المحتلة في العـــام (1967) وفـــي العـــام (1948)، وكذلك في المنافي كلها، بتمجيد الثورة الشعبية وسلاحها البدائي والمعجـــز: الحجر، وقد سمّى كثير من شعراء تلك المرحلة دواوينهم بأسماء لها علاقـــة بـــالحجر ومشتقاته وما يفيد أو يشير إليه .

وكما قلنا في فصل سابق، فإن الانتفاضة الكبرى استطاعت أن "تُسهّل" أو "تـــضع" الفلسطينيين بما كانوا قد رفضوه قبلها، أي قبول فكرة التعايش مع "إسرائيل" وإقامـــة دولة في حدود الرابع من حزيران العام (1967). إن كاتب هذه النصوص، وفي العام (1989) وبعد خروجه من الاعتقال، ينشر هذه القصيدة:

ونسعى أيها الجندي أن نحيا بلا دمع
بلا أحزان
نحب صغاركم
ونحب أن يمضوا مع الأطفال في بلدي
إلى نبع السلام الزاخر الفواح باطمئنان
فارجع أيها الجندي
يا من شوهتك مبادئ الطغيان
ارجع كي نطرز عمرنا الباقي
بأغنية السلام العذب
ارجع كي تمد يديك كالأحباب
حين تعانق الأحباب.[37]

(37) المتوكل طه: الأعمال الشعرية (ديوان: فضاء الأغنيات) مصدر سابق، ص 506 - 507.

ويعلق الباحث **عبد المجيد حامد** على هذه القصيدة بقوله: "إن هذه القصيدة المكتوبة والمنشورة قبل انطلاق مسيرة التسوية إنما تزخر بتعدد المخاطب فيها، والجندي المحتل هو أحد الاتجاهات البارزة في خطاب كاتب هذه السطور الشعري، كما أن مفهوم السلام المطروح في هذه القصيدة هو سلام بالمفهوم الإنساني، وليس قائماً على المعايير السياسية التي طرحت فيما بعد، كما أن اتخاذ الشاعر من الطفولة مدخلاً لخطاب التعايش دلالة على البعد الإنساني لطرحه"[38].

وإذا جاز الكلام عن أحد نصوصي، فإن ما غاب عن ذهن الباحث هنا هو قولي المتكرر "ارجع"، وهي لفظة مقصودة تماماً.

وأدعي هنا، وليس للدفاع أو الجدل – فالنص يحكي رسالته بدوني – أن السلام الذي أنشده هو سلام مع الإنسان وليس مع الجندي، هو سلام في "بلدي" وليس سلاماً ضد "بلدي".

على كل، فإن الانتفاضة الكبرى أحيت آمال الشعر، ولكن نبرة التفرد والتميز ما تزال مسيطرة، ولكن الحجر أنقذ كل شيء. الشاعر **أحمد دحبور** يكتب في العام (1988) قصيدة بعنوان "العودة إلى شاي الصباح"، يقول فيها متسائلاً لماذا تعتذر الأرض له:

لأنا لم نجد فيها مكاناً
وقد وسع المكانُ على سوانا
ولا نبكي على سكن، فهذا
فضاء الله يسكن في خطانا
ولكنّا نحنّ إلى فضاء
أطلّ على الفضاء، وما احتوانا
وقايضنا الجنود، على حدادٍ
يخلّدنا فهل نرث الدخانا ؟!

---

[38] عبد المجيد حامد: أعشاب القيد والقصيدة ، التجربة الشعرية عند المتوكل طه، مؤسسة الأسوار، عكا، 2003، ص 36.

وهل يكفي، وقد سرقوا مكاناً

لنا، أنّا تملكنا الزمانا ؟!

وماذا يفعل الوقت المسجى

بميت لم يجد قبراً مصاناً ؟!

أيبعث ؟ ليس، بعد، له طريق

أيمكث ؟ أين مقبرة الحزانى ؟

ونبحث .. كل هذي الأرض كنز

من الحجر الذي اختزن الجنانا

سنفرط عقد هذي الأرض شيئاً

فشيئاً ثم تجمعها يدانا.[39]

على الرغم من أن الحجر "اختزن الجنانا" كما يقول **دحبور**، وأنه بهذا "سيفرط عقد الأرض"، إلا أنّ نغمة التشاؤم وخيبة الأمل ما تزال تردد في هذه القصيدة، فـ"الآخر" الذي سرق المكان – أي المشهد الواقعي – نقابله نحن بالحصول على الخلود – أي المشهد الغيبي –، يعني "الآخر" العدو يحتل الواقع فيما نحن نحصل على المثال، أو "نرث الدخان" بلغة الشاعر، وهذا تصوير جديد لـ"الآخر" أو تصوير جديد للعلاقة معه، ففي الوقت الذي ينتصر فيه "الآخر" بالقوة نُصِرّ نحن "بامتلاك الزمان"، أي أننا نحصل على صورة الضحية ذات المبادئ!! ولا بد من الإشارة هنا إلى أن استعمال الشاعر مفردة "الدخان" لا يخدم مضمونه أو هدفه، "فامتلاك الزمان" لا يشبه "وراثة الدخان".

على عكس نغمة التشاؤم هذه، نجد **عبد الناصر صالح** يقول من وحي الانتفاضة ومن أتونها – باعتباره أحد الناشطين وأحد الذين دخلوا السجن–:

حجر

وتسقط هيبة الغازين في وحل الحفر

---

(39) أحمد دحبور: ديوان "هكذا"، مؤسسة الأسوار، عكا، 1999، ص 103.

حجر
على لهب الرصاص قد انتصر
دمنا على الموت انتصر
دمنا تجلى وانتصر.[40]

الحجر يسقط هيبة الغازين كلياً، والحجر انتصر على لهيب الرصاص، والدم ينتصر على الموت، وليس هناك من داعٍ لسؤال **أحمد دحبور** "أين مقبرة الحزانى"، "الآخر" في قصيدة الشاعر **عبد الناصر** هو الغازي ليس إلا.

أما الشاعر **عز الدين المناصرة**، المسحور والمشغول بإعادة الكنعانية ورموزها وطقوسها باعتبارها الجذر الثقافي الأعمق للفلسطينيين حسب رأيه، فيكتب:

حجر كنعاني:
الآن صرتَ منارة الضالين عن هذي السبيل
الآن صرتَ مدينة ومخيماً وقرى وحارسةً
لأبواب الخليل
قد كنت من ملح يطل على البحار الميّتة
قد كنت من هلع تنادين الصقور مع المساء
والآن صرت شجاعة وكريمة ومحاصرة
والليل رغم مقامه حول الجموع الهادرة
أيذوب هذا الليل رغم الليل في هذي الدماء ؟؟!!
ناديت يا حجر الخليل
كن نجمة أو نيزكاً أو كهرباء
كن طائراً ، منقاره كالمقصلة
سدد خطاك إلى القلوب المقفلة.[41]

---

[40] عبد الناصر صالح: ديوان "المجد ينحني أمامكم"، منشورات اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، القدس، 1989، ص 38.

لنلاحظ كيف يطلب الشاعر وماذا يطلب من حجر الخليل أن يصير؟!

المهم في موضوعنا هنا أن **المناصرة** حدد "آخره" بالقلوب المقفلة! وهو تعبير وجداني يحتمل كل "الآخرين"، يتوجس المناصرة في شعره كثيراً، ولهذا لم يظهر "الآخر العدو" في شعره بشكل واضح، إن عودته إلى الكنعانية أشغلته كموضوع ثقافي عن الانتباه إلى التفاصيل اليومية، كانت عودته إلى هناك أشبه بالاحتجاج العميق على اللحظة المعيشة.

أما **مريد البرغوثي** الشاعر الفلسطيني الذي يعيش في الخارج – مثله مثل **المناصرة ودحبور** – فإنه يقارن بين الآخر العدو والآخر الداخلي في مفارقة عجيبة، يقول في قصيدة "أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن":

يباغتني "البعيد"

وقد أخاف، وقد أصارعه طويلاً

ويظهر لي "القريب"

فأطمئن

يمد كفاً للسلام عليّ

يتبعها عناقاً

ثم يتركني قتيلاً.[42]

تجدر الإشارة إلى أن هذه القصيدة كتبت قبل الانتفاضة الكبرى بأشهر قليلة، ولكن نغمة المقارنة بين "البعيد" و"القريب" لم تنته بعد الجرح العميق في بيروت العام (1982).

ولهذا، فإن الشاعر كان صريحاً، أيضاً، في إدانته لهذا "الآخر القريب"، وذلك في قوله من قصيدة "طال الشتات" وهي اسم الديوان ذاته:

---

[41] عز الدين المناصرة: الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 1994، والقصيدة مأخوذة من ديوان "حيزية"، ص 571.

[42] مريد البرغوثي: الأعمال الكاملة (ديوان: طال الشتات)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997، بيروت، ص407 - 408.

وطلبنـــا جرعـــة المـــاء فقـــالوا　　نحـــن شـــئنا لكـــن المـــاء أبـــى
وطلبنـــا الخبـــز قـــالوا قـــد عجنّـــا　　وغفلنـــــــا فنـــــــسينا الحطبـــــا
وطلبنا في انقطـاع الـضوء شـمعاً　　نـــــصحونا أن نـــــضيء الكهربـــــا
وطلبنـــا ســـيفهم قـــالوا اعـــذرونا　　كـــل ســـيف بـــين أيـــدينا نبـــا
غيـــر أنّـــا عنـــدما جئنـــا إلـــيهم،　　عن طريق البحـر صـاحوا مرحبـا[43]

ولكن الشاعر ينقذ نفسه بالاحتماء بحجارة أطفال فلـسطين، وذلـك قبـل انفجـار الانتفاضة الكبرى، فيقول الشاعر في القصيدة ذاتها:

والله إن حجـــارة الأطفـــال فـــي　　بلدي لتخجـل مـن قـصورهم الحجـر
أنا راكض الدهر اللحوح أصيح مـن　　خِـيَمِ الـضيافة والجحـيم المـستتر[44]

وبعد انفجار الانتفاضة يكتب **مريد البرغوثي** عن أولئك الأطفال وحجاراتهم بهـذه المشهدية الوصفية السردية ذات الدلالات الموحية:

ويد الطفل، بغمازاتها الخمس
تحط الآن في لين
على الثدي المغطى بالزغب
طالباً رضعته ما بين جوع ونعاس
وبعين الأم فخر احتفالي
وآثار التعب.
ووراء النافذة،
استمر المشهد اليومي:
أولاد يعدون المقاليع
وأصوات هتافات ورايات

---
(43) المصدر السابق، ص 418.
(44) المصدر السابق، ص 430.

وعسكر

يطلقون النار في زهو وفوضى

وصبي آخر يهوي شهيداً

فوق إسفلت الطريق.[45]

"العسكر" هنا هم العدو المزهو والفوضوي، و"الفوضوية" آخر ما يمكن أن يوصف به "الآخر العدو" بسبب من تفوقه العلمي والتكنولوجي والإداري والتخطيطي، أما القصيدة الأشهر التي كتبت خلال الانتفاضة الكبرى فقد كانت **لمحمود درويش** ونعني بها "مأساة النرجس ملهاة الفضة"، وقبل الدخول إلى عالم القصيدة لا بد من الإشارة إلى أن هذا الشاعر بالذات كان الشاعر الأجرأ في تناول موضوع الآخر العدو، من حيث مواجهته ومجادلته ومناقشته والنزول إلى ساحاته ومناطقه، وهو الشاعر الأكثر انشغالاً بموضوع الآخر على الإطلاق، من حيث تمثل مقولته وهضمها وإعادة إنتاجها، ومن خلال النظر إليه بوصفه شريكاً أو مساهماً في إنتاج ثقافة المنطقة، من خلال الاعتراف أو الاقتراب من عالمه وأساطيره وخرافاته، و**درويش** هو الأكثر إحساساً بالثقة وهو "ينازل" الآخر على أرضه. وعلى نقيض المتوقع، فإن **محمود درويش** لا يعطينا الإحساس بأنه يصطف في أي موقع من مواقع النزال، وإنما يعطينا الإحساس بأنه أرض المعركة نفسها، فهو يبدل مواقعه، ويتحدث باسم الطرفين، ويتفهم الأوجاع والآلام لكلا المتحاربين والمتصارعين، فهو يرى وحدة في تلك الحرب ويرى اندماجاً وتكاملاً بين طرفي الصراع، من منطلق أن أرض المعركة تنتج ثقافتها بهذا الحراك، ويعطينا الشاعر الإحساس بأنه الوارث لكل ما ينتج عن هذه المعركة، وأن مسؤوليته هي حماية الجميع. إنه يقدم نفسه "نبيّاً" بمعنى من المعاني، أوليس القائل "انشروني في القبائل" في قصيدة "مديح الظل العالي". في قصيدة "مأساة النرجس ملهاة الفضة" يخلط الشاعر أو يمزج بين طرفي الصراع خلطاً عجيباً، فلا نعود نفرق بين "نحن" و"هم"، فكلا الطرفين وقعا ضحية قدر أعمى، يقول **درويش في هذه القصيدة:**

---

[45] المصدر السابق، ص 254 - 255.

تاريخُنا تاريخهم، لولا اختلافُ الطير في الرايات وحَّدتِ الشعوبُ –

دروب فكرتها، نهايتُنا بدايتُنا

وأن الأرض

تورث

كاللغة

لو كان ذو القرنين ذا قرن، وكان الكون أكبر

لتَشَّرق الشرقي في ألواحه، وتغرب الغربي أكثر

لو كان قيصر فيلسوفاً كانت الأرض الصغيرة دار قيصر

تاريخنا تاريخنا

ولنخلة البدوي أن تمتد نحو الأطلسي

على طريق دمشق كي نشفى من الظمأ المميت إلى غمامة

تاريخنا تاريخهم

تاريخهم تاريخنا

لولا الخلاف على مواعيد القيامة.[46]

هذا مقطع شائك وجدلي يحتاج إلى إمعان نظر شديد، ولم يتعود الشعراء الفلسطينيون في المنافي أو في الوطن الإشارة إلى "الآخر" العدو بهذا الشكل أبداً، وكما أسلفت قبل قليل، فإن **درويش** هو الأجرأ في تناول مقولة "الآخر"، وهي جرأة كان من نتائجها – ضمن نتائج أخرى – تحويل "الآخر" العدو ليس إلى مجرد ضحية – كما صور في بعض المراحل – وإنما شريك في صنع ثقافة هذه المنطقة، يمكن استيعابه أو عده خيطاً في قميص هذه المنطقة الثقافي والروحي.

يمكن تفكيك المقطع السابق – حسب مضمونه – إلى ما يلي:

أولاً: إن تاريخنا (تاريخ من بالضبط، أهم الفلسطينيون الذين جاؤوا من بحر إيجه كما تشير القصيدة، أم هم العرب على الإطلاق ؟! ولكننا نستبعد العرب من دائرة

---

(46) محمود درويش: الأعمال الكاملة ، مصدر سابق، ص 432-433.

الاحتمال لأن الشاعر يؤكد أن تاريخنا هو تاريخنا، أما تاريخ "البدوي" فله أن يمتد نحو الأطلسي على طريق دمشق). إن تاريخنا – تاريخ جماعة الفلسطينيين – هو ذاته تاريخ جماعة اليهود، هذا الكلام له ما يبرره من عدة مؤلفات ومراجع تاريخية ترى أن جماعة اليهود الذين قدموا إلى أرض كنعان و"تعاركوا" مع العماليق الجبارين الكنعانيين والفلسطينيين أخذوا منهم الكثير حتى التوراة، والشاعر يشير صراحة إلى توراة كنعان في القصيدة التي نحن بصددها[47]. إن هذا التطابق المدّعى بين تاريخنا وتاريخهم والعودة إلى نقطة البداية ومحاولة إيجاد قاسم مشترك في البدايات لخلق قاسم مشترك في النهايات يبدو متعسفاً جداً، لإغفاله عمداً المسار التاريخي لجماعات مندثرة أولاً ولجماعات اتخذت مسارات تاريخية مختلفة، ولأن الوعي التاريخي ذو محتوى وجداني وروحي وليس مجرد "معرفي".

ثانياً: إن الرايات المختلفة تمنع الشعوب من توحيد فكرتها، والرايات هي الأيديولوجيا والأديان والمعتقدات والأوهام والخرافات، والشعوب تتمايز وتتفاضل بهذه السياقات الوجدانية، والشاعر يقول إنه لولا "اختلاف الطير في الرايات" لتوحدت الشعوب حول فكرة واحدة، ما هي الفكرة التي توحّد الشعوب ؟! الله !! حتى فكرة الله – جل وعلا – اختلفت عليها الشعوب! السلام والمحبة !! حتى هذه الرايات اختلفت الشعوب عليها؟!

إذاً، كيف نوحّد بين "عقائد" الشعوب ونضعها في الكفة ذاتها؟!

كيف لا نجعل هناك فروقاً بين "الأيديولوجيات" و"الأوهام" لكل شعب من الشعوب؟!

لماذا لا ينحاز الشاعر إلى معتقدات جماعتة و"أوهامها" و"أساطيرها" ؟؟

لماذا هذا "النزول" أو "التنازل" عن "أوهام" جماعته ليساويها بـ"أوهام" الجماعة الأخرى؟!

ثالثاً: نهايتنا هي بدايتنا، هكذا يقول الشاعر، فإذا عرفنا أن المقصود هو جماعة الفلسطينيين الأوائل، فإن نهايتنا هي العيش المشترك مع الجماعة الأخرى، تماماً كما

---

(47) هناك مؤلفات كثيرة تناولت هذا الموضوع، من أشهرها كتاب "إسكات الصوت الفلسطيني" لمؤلفه ويليام كينيث، إصدار عالم المعرفة ، الكويت، ط1، 1999.

كان منذ البداية، حيث عاش اليهود مع الكنعانيين والفلسطينيين في أرض كنعان، وقد تزاوجوا وعبدوا آلهة مشتركة وبنوا معابد مشتركة، حتى أن **أشعيا** و**أرميا** لعنا جماعة اليهود لهذا العيش المشترك مع الوثنيين، ونهايتنا الآن ستشبه بداياتنا، أي العيش المشترك!

رابعاً: الأرض تورث كاللغة، وهذا جملة إشكالية أخرى، وهي على جماليتها وبلاغتها الشديدة، فإن الانتقال من الحديث عن البدايات (حيث تشابهت وتمازجت الآلهة والنصوص المقدسة واللغة، وحيث تجدر الإشارة إلى أن هناك من يعتقد أن لا فرق يذكر بين اللغة العبرية واللغة الكنعانية القديمة، فإن الكلام عن وراثة الأرض ووراثة اللغة معاً يصلح لجماعتي اليهود والفلسطينيين معاً).

خامساً: إن ذا القرنين لم يكن ذا قرن واحد، ولم يكن قيصر فيلسوفاً، وانتقل "البدوي" من صحرائه إلى "الأندلس"، ولهذا فإن قوانين التاريخ لها منطق غير منطق الأسطورة أو الأحلام، وإن التاريخ "يفرق" ولا "يجمع"، وإن من مهمة التاريخ تقسيم الناس إلى مجموعات وكتل، وإن أحلام بعض "الأبطال" في توحيد العالم فاشلة، إن أحلام ذي القرنين وقيصر و"البدوي" – لنلاحظ كيف وصف **درويش** العربي المسلم وهو وصف ظالم جداً وغير دقيق وفيه استشراقية ما واستعلائية – في توحيد الأمم كانت فاشلة، هؤلاء حاولوا أن يوحدوا بين شعوب في بقاع مختلفة، أما "نحن" و"هم" فإننا في بقعة واحدة تسمى فلسطين، ولذلك:

سادساً: فإن تاريخنا هو تاريخهم ذاته، فقد عشنا في الأرض ذاتها، وأكلنا من الطعام ذاته، وتشردنا وحلمنا بالحلم ذاته، ولكن الخلاف بيننا هو على "مواعيد القيامة"، فهو خلاف غير أرضي، خلاف لا علاقة له بالتاريخ أو العذاب، أو الحنين الذابح إلى "المكان". الخلاف على مواعيد القيامة هو الفرق بين ما يعتقده اليهودي عن إلهه الذي عقد حلفاً أبدياً معه، وبين الكنعاني الذي جعل من إلهه خصيباً إلى درجة استغنائه عن السماء ذاتها. على كلٍ، فإن الشاعر يجد هنا اختلافاً بين "نحن" و"هم"، إذ افترق تاريخنا عن تاريخهم بسبب هذا التوقيت المثير .

ولأن الشاعر يقدّم لنا رؤية أو تصوراً عن "الآخر" العدو بهذا التقريب وبهذا التماثل العجيب والمثير للدهشة والتساؤل، فإنه يصيح بصيغة السؤال الاستنكاري في القصيدة ذاتها:

من صاغ سيرته بمنأى عن هبوب نقيضها وعن البطولة ؟!
لا أحد. [48]

وكأني به هنا يبرر مقولته "تاريخنا تاريخهم"، إذ لا يمكن كتابة أو رواية تاريخنا بعيداً عن كتابة أو رواية تاريخهم، فالتاريخان يشبهان هنا المفتاح والقفل، يحتاج كلٌ منهما للآخر لإكمال الحكاية كلها، أي أن الجماعة بحاجة إلى نقيض لترى فيه "جثة أو رماداً" بتعبير **تودورف!**

إذاً، السيرة تحتاج إلى نقيض، من جهة، وإلى بطولة، من جهة أخرى، لا سيرة من دون بطولة، ولا تاريخ من دون تضحيات، ولكن المشكلة هنا أن الشاعر يساوي بين الأطراف جميعاً، فهو يعطي حق رواية السيرة بما فيها من نقيض وبطولة للطرفين، بمعنى أن "جماعتنا و"جماعتهم" تتساويان وتتشابهان وتتماثلان في صياغة تلك السيرة – وهي متشابهة، أيضاً، باعتبار أن تاريخنا هو ذاته تاريخهم – . ما أريد قوله هنا إن الشاعر كأنه لا يتحمس لسيرتنا ولا ينحاز لها ولا ينفعل ولا يذهب إلى الموقع الذي تتوقعه منه جماعته، فهو، كما قلت، أرض المعركة وليس طرفاً من الطرفين المتنازعين، حتى قصيدته تحولت إلى أرض معركة ليس إلا، ولهذا فإن هذه القصيدة بالذات – أعني مأساة النرجس ملهاة الفضة – اختلط فيها الموقفان، وتبادل الطرفان المواقع، وتحدثا باللغة ذاتها، ومزجا بين تاريخيهما، والشاعر فيها يطلب من بحر إيجة أن يعيدنا إلى حيث كنا، أي إلى اليونان أو بلاد الإغريق، يقول الشاعر:

يا بحر إيجة، عُدْ بنا يا بحر .. قد نبحتْ كلاب العائلات
لتعيدنا من حيث هبت ريحنا .. فالنصر موت
والموت نصر في هرقل، وخطوة الشهداء بيت. [49]

---

[48] محمود درويش: الأعمال الكاملة ، مصدر سابق، ص 433.

وإذا كان الشاعر يفصل بين "الفلسطينيين"، من جهة، و"العرب"، من جهة أخـــرى، فإن المخرج الوحيد لذلك هو البحث عن قاسم مشترك مع جماعة اليهود الـــذين بـــدأ تاريخنا معهم في مكان واحد، وينتهي الآن مرة أخرى في المكان ذاته، فـــي جدليـــة قدرية تثير الضحك والبكاء معاً، يقول الشاعر في القصيدة ذاتها:

كانوا يعيدون الحكاية من نهايتها إلى زمن الفكاهة

قد تدخل المأساة في الملهاة يوماً

قد تدخل الملهاة في المأساة يوماً

في نرجس المأساة كانوا يسخرون

من فضة الملهاة كانوا يسألون ويسألون:

ماذا سنحلم حين نعلم أن مريم امرأة ؟!

وكأني بالشاعر يسخر من أوهام التاريخ كلها، ولا يصدقه، ولا يستسلم لمشيئته أو لأوهامه، إن مريم في نهاية الأمر امرأة، ولكنها لم تعد كذلك بعـــد أن ولـــدت ســـيدنا **عيسى** – عليه السلام – والشاعر يريد أن يقشر التاريخ كقشرة موز ليصل إلى جوهر الأشياء وأصلها، حيث كل الناس يتشابهون في البحث عن الـــسلام والحـــب والأمـــن والمساواة والحرية، ألم يقل الشاعر من قبل "إن كل قومياتنا قشرة موز"، يعتقد الشاعر أن الأوهام هي التي تجعل من التاريخ مقدساً، والمقدس يدفع إلى الفانتازيا حيث تدخل المأساة في الملهاة والملهاة في المأساة، فهل الشاعر يرفض المقدس كونه وهماً يفـــرّق ويشتت ؟ إن هذا التساؤل الذي يفتح "الأنا" على "الآخر" ويهـــدم الفـــوارق والحـــدود والتمايز يجيب عنه الشاعر في إحدى مقابلاته بالقول: "هناك آخران؛ الآخر الذي هـــو أنا، حين أقرأ نفسي من خارجها، والآخر هو الغريب، المختلف، الخصم، وهو موجود في مكاني بدلاً منّي، التنقيب أركيولوجياً عن الذات يصطدم بواقع، بحاضر، بتـــاريخ، بحروب، بتراكم ثقافات، بتعددية، إذاً لا بد من الدخول في سجال فكري مـــع الآخـــر

---

[49] محمود درويش: المصدر السابق، ص 433.

الذي احتل المكان، لأنه يحمل الدعوى نفسها التي أحملها أنا، ويدّعي أن هـذا مكانـه وأنني أنا الغريب فيه، هو، أيضاً، في حيرة لأنه لا يجد نفسه، هناك اصطدام بحثـين، اصطدام ذاتين تبحث كل منهما عن ذاتها في الآخر، لكن أنا أجرأ من "الآخـر" فـي البحث عن نفسي فيه، هو لا يملك الجرأة الوجودية على أن يبحث عن نفسه فيّ لأنـه ينكر وجودي، وإذا اعترف بأن فيه شيئاً مني يضع وجوده نفسه موضع تساؤل"[50].

إذاً، فإن بحث الشاعر عن "أناه" في "الآخر" جرأة يفرضها الواقع والحروب وتراكم الثقافات والتعددية، بمعنى أن الشاعر يذهب إلى دعوى "الآخر" – وأوهامه – ليبحـث عن ما يمكن تقاسمه أو الحديث عنه أو الانطلاق منه أو التفاهم على أساسه، هـو لا ينكر "الآخر" – لأنه الأجرأ –، فيما ينكره الآخر كي يحافظ على وجوده، وهذا محض افتراء ووهم آخر !! فـ"الآخر" ليس واحداً ذا توجه موحد، "الآخر" العدو هـو آخـر متعدد جداً.

فكرة البحث عن "الأنا" في الآخر أو لدى الآخر جعلت من **درويش** يتساءل كثيـراً عن "أناه" وهذا ما سنشير إليه لاحقاً!

ولكن سؤالي ما يزال قائماً، فإذا كان "الآخر" حائراً في تعريف ذاتـه – لأسـباب موضوعية حقيقية – فلماذا أقع أن أشخصياً في حيرة تعريف الـذات ؟! لمـاذا علـيّ الذهاب إلى بحر إيجة، أو إلى البدايات، أو إلى تلك الانغلاقات الإثنية الضيقة الميتة؟! ولماذا عليّ أن أشبّه نفسي بأعدائي، أو أن أتلمس المتـشابه وأغمـض عينـي عـن المختلف؟! لماذا عليّ أن أجد "الإنساني" في قاتلي؟! من أجل ماذا؟! ما هو الهدف من ذلك؟!

والسؤال الأكثر أهمية من كل هذا يتعلق بجمهور المتلقين من العرب والمـسلمين بالذات، فكيف لهؤلاء الذين يعدون هزيمتهم أمام اليهود في القرن الماضي هي وصمة عار في جبين كل واحد منهم، وأن ذلك دليل الذل والهوان وإهدار الكرامـة والأرض والعرض، فكيف لهؤلاء أن يبحثوا عن "أنفسهم" فـي "عـدوهم"، وأن يـروا أنفـسهم

---

[50] مقابلة مع الشاعر درويش أجراها معه الشاعر عباس بيضون، ونشرتها جريدة "الأيام" الفلسطينية بتاريخ 2003/11/25، العدد 2819، المجلد 8 .

"ضحايا" في "قاتلهم"، وكيف لشاعر كبير مثل محمود درويش – الذي يحـــدد ســـقف الذائقة الشعرية – أن يقرر بكامل الثقة أن تاريخنا هو تاريخهم لولا الخــلاف علـــى مواعيد القيامة؟! أليس في هذا تجاوز لكل المسلّمات والبدهيات التي أطّــرت وثبتــت الصورة النموذجية لليهودي على مر التاريخ؟! أليس في هذا هدم للصورة النمطية التي صاغها الوجدان العربي والمسلم؟!

أليس في البحث عن "الذات" في "الآخر" نوع من التسليم بالهزيمة أو تمثل المهزوم بالمنتصر؟! أليس في محاولة المهزوم الاقتراب من المنتــصر ومحاولتـــه المــشابهة والمقاربة والمقايسة وتنازله عن مميزاته اعتراف كامل "بالواقع"؟!

لماذا على الشاعر أن يعترف بالواقع أصلاً؟!

وفي الوقت ذاته، وفي الظروف ذاتها، يكتب **سميح القاسم** قصيدته المشهورة على إيقاع الانتفاضة الكبرى حيث قال:

تقدمت أبواب جنين ونابلس

أتت نوافذ القدس صلاة الشمس

والبخور والتوابل

تقدمت تقاتلْ

تقدمت تقاتلْ

لا تسمعوا

لا تفهموا

تقدموا

كل سماء فوقكم جهنم

وكل أرض تحتكم جهنم.(51)

لنلاحظ هنا أن الشاعر **القاسم** يصيح بِـ"آخره" أن لا يسمع وأن لا يفهـم، بـل أن يتقدم فقط، بمعنى المواجهة النهائية، "ذات" تريد سحق "ذات" أخـرى، لا تفـاهم ولا

(51) سميح القاسم: الأعمال الكالمة، دار الهدى ، كفر قرع، ط1، 1991، ص 175.

قواسم مشتركة، وهذا عكس ما نجده لدى **درويش** الذي يريد أن تلتقي تلك الذوات، كما في البداية كما في النهاية، **درويش** يتحدث عن ذاتين حائرتين، مترددتين، تبحثان عن تعريف في مكان مقدّس مربك، فيما يطلب **القاسم** من عدوه أن يتقدم فقط، لأن تقدمه يعني دماره وانتهاءه، (من المؤسف أن **درويش** و**القاسم** معاً سرعان ما يتخليان عن بعض ما كتباه، ويسقطانه من دواوينهما اللاحقة، ما يشير إلى اضطراب حقيقي).

لا يطلب **القاسم** النقاش ولا التفاهم مع "الآخر"، فهذا الحوار لا جدوى منه ولا نتيجة ترجى، ولكن **القاسم** عوّدنا على المتناقضات.

ونعود إلى **محمود درويش** الذي كتب، أيضاً، قصيدته الشهيرة "عابرون في كلام عابر" خلال الانتفاضة الكبرى وقال فيها:

أيها العابرون في كلام عابر

خذوا ما شئتم من خبزنا وانصرفوا

خذوا حصتكم من دمنا وانصرفوا [52]

... إلخ.

هذه القصيدة التي أثارت ضد الشاعر ضجة كبرى في الأوساط اليهودية وغير اليهودية جعلته يتخلى عنها، وأن لا يضمنها دواوينه اللاحقة، وأن يعتذر عنها، مسوغاً ذلك بغضبه مما رأى من مشاهد في المدن والمخيمات الفلسطينية.

ولكن، على رغم هذا كله، فإن ما يقوله في هذه القصيدة عن هامشية اليهود وعدم تأثيرهم في التاريخ يناقض كلياً ما قاله في "مأساة النرجس ملهاة الفضة"، فهل قصيدة "عابرون" هي زلة لسان في لحظة صدق مع النفس؟!

وهل هي الانصياع اللاواعي للصورة النمطية التي يستتيم ويرتاح إليها الوجدان العربي والمسلم؟!

---

[52] القصيدة مشهورة جداً ، وقد نشرت في صحف فلسطينية كثيرة ، ولكن الشاعر لم يضمنها أياً من دواوينه، وقد تحدث عن هذا الموضوع باستفاضة د. عادل الأسطة في كتابه "تفاؤل البدايات وخيبة النهايات" الذي أشرنا إليه في غير موضوع، ص 89.

ولكن، أليس ما قاله الشاعر هنا يؤكد قوانين التاريخ وأوهامه التي سخر منها فيمـا قبل؟!

ثم، وهذا الأهم، أليس في هذه القصيدة نفي للآخر نفي تام ونهائي، وابتعـاد عـن البحث عن "الأنا" من خلاله ؟! فالآخر هنا – ككل غازٍ في التاريخ – يحصّل ضـريبة الدم ومن ثم يغيب في التراب، فلا نريد معرفته ولا البحث فيه ولا تقصّي عقائـده أو أوهامه، إنه مجرد مصاص دماء يأخذ حصة من الدم ليس إلا.

وللموضوعية، فإن الجمع بين قصيدتي "النرجس والفضة" و"عابرون"، وقد كُتبتا في وقت متقارب وتحت ظرف واحد، يبدو صعباً وصعباً جداً، فكيف لمن يملكون تاريخاً مثل تاريخنا أن ينصرفوا إلى الأبد بعد أن يأخذوا حصتهم من دمنا! ألا يـشكل هـذا نقطة خلاف واختلاف في التاريخ ؟! ثم أليس هذا ما يشكل تاريخين، أحدهما لمصاص الدماء والثاني للضحية؟!

تاريخ المنتصر غير تاريخ المهزوم ..

وتاريخ الجلاد غير تاريخ الضحية.

روايتان متناقضتان لا يمكن الجمع بينهما، وإلا لكان ما قاله الله تعالى يشبه ما قاله إبليس!

الجمع بين الروايتين، أو تلمّس القاسم المشترك بينهما، يتناوله الشاعر **علي الخليلي** في قصيدته "من سماء الصهيل" التي كتبها تحت وطأة الانتفاضة الكبرى، حيث يقول:

ليسألني هل أنا من أنا،

وإذا كنت أعرف إسحق منا وإسماعيل منا،

وأعرف مني

وأعرف أني

ضحكت، بكيت،

ودروشت بؤساً وتعساً

وألقيت خدي على سعة الفزع المستمر نبيذاً وكأساً

على سعة اسمين ؛

هذا وهذا،

وناديت إسحق، إسحق ماذا فعلت بإسماعيل خيّك،

يسألني يا أبي ماذا فعلت

وأيان تضرب في البيد عنا ؟

وماذا،

أنا الضارب الفذ،

واللوز منشطر بيننا، لوزتين

وتفاحتين

وزيتونتين

وأكثر من جثة بيننا

تنشطر مليون جثة

ويوماً، فيوماً

أفرق وجهي مرايا

لأكتشف الواحد المنشطر

في الخلايا

لماذا، لماذا

إسحق وإسماعيل وإبراهيم،

وحين ضربت الرمل، تفجر هذا الينبوع،

سقيت، لما ظمئت روحي

أطعمتك، لما جعت

كسوتك، وأنا العاري،

فماذا يا أبتي؟![53]

---

[53] علي الخليلي: سبحانك سبحاني .. من طينك طوفاني، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1991، ص 28 - 30.

يعبر الشاعر **الخليلي** عن خيبة أمله من النتائج، فالبداية كانت واعدة، إذ إن **إسماعيل** و**إسحق** أخوان، والفلسطيني القديم سقى وأطعم اليهودي القديم، ولكن ما حصل فيما بعد ألقى مليون جثة بين الطرفين، وكأني بالشاعر **الخليلي** يعود إلى تصوير "الآخر" بصورته النمطية القديمة، أي الغدر والخيانة. إن عودة الشاعر إلى القواسم المشتركة – وهي آتية من الدين – لا تساعد في فهم الصورة الحالية، ولهذا يستسلم الشاعر بقوله "لماذا، لماذا".

إن عودة **الخليلي** إلى الوراء لا تشبه عودة **درويش** إلى الوراء، واستنتاجات **الخليلي** لا تشبه استنتاجات **درويش**، "الآخر" لدى **درويش** يشبهنا، أما الآخر لدى **الخليلي** فهو لا يشبهنا إطلاقاً!

وإذا كان **الخليلي** يسأل عن "أناه" فإن سؤاله تتم الإجابة عنه بالقول إن **إبراهيم** عليه السلام شكل البداية لتاريخنا وتاريخهم، أما **درويش** فإنه يتجاوز النبي **إبراهيم** بكثير ولا يكاد يتوقف عنده.

من هذا كله، نخلص إلى القول إن الشعر الفلسطيني من العام (1967) وحتى العام (1994)، فيما يتعلق بانشغاله بموضوعه الآخر، اتصف بأربعة اتجاهات نجملها كالآتي:

أ) اتجاه وقف عند السطح في تعامله مع الآخر من حيث رفضه كلياً والرد عليه من خلال الموروث الديني والتاريخي، ومن خلال تقديمه باعتباره المجرم والمغتصب... إلخ... إلخ. وهو ما نجده في كم كبير من الشعر الفلسطيني الذي جمعه الدكتور **عادل أبو عمشة** في مؤلف ضخم أطلق عليه اسم "شعر الانتفاضة" صدر عن مركز الأبحاث بجامعة النجاح الوطنية العام 1994م.

ب) اتجاه رأى في "الآخر" العدو جزءاً من "الآخر" الغربي لا يفترق عنه ولا يختلف في أهدافه، ولهذا كان "الآخر" لدى هذا الاتجاه هو الآخر على إطلاقه.

ت) اتجاه رأى علاقة كبيرة بين "الآخر العدو" و"الآخر الداخلي"، وأن الأخير لا يقل ضراوة وقسوة ولؤماً عن "الآخر العدو"، وأن هذا الآخر الداخلي يخدم الآخر العدو خدمة كبيرة في مطاردة الفلسطينيين وقتلهم.

ث) اتجاه رأى في "الآخر" العدو منطقة يجب البحث فيها عن الـــذات، فـــي محاولـــة لإيجاد لغة للتفاهم، أو أساس للحوار، وأن "الآخر" ضـــروري لمعرفـــة أنفـــسنا، وأن استقصاءنا له جزء من معركتنا معه.

نعتقد أن ديوان **محمود درويش** "أحد عشر كوكباً" الذي أصدره في العام (1992)، أي بعد بدء المفاوضات العربية الإسرائيلية في مدريد وواشنطن والقاهرة، يشكّل سقف خيبة الأمل بالتاريخ وسقوط الشعار ومكاشفة النفس وجلدها بأقصى ما في الروح من ألم وانكسار.

هذا الديوان الذي يستحضر المساءات الأخيرة في الأندلس يستحضر، أيضاً، روح الهزيمة الكاملة والعميقة والشاملة.

و**درويش**، هذا الشاعر الذي غنى ما غنى، يقول بوضوح ما بعده وضوح في القصيدة الأولى من الديوان المذكور والتي تسمت باسمه:

فادخلوا أيها الفاتحون منازلنا واشربوا خمرنا
من موشحنا السهل، فالليل نحن إذا انتصف الليل، لا
فجر يحمله فارس قادم من نواحي الأذان الأخير ..
شاينا أخضر ساخن فاشربوه، وفستقنا طازج فكلوه
والأسرّة خضراء من خشب الأرز، فاستسلموا للنعاس
بعد هذا الحصار الطويل، وناموا على ريش أحلامنا
الملاءات جاهزة، والعطور على الباب جاهزة، المرايا كثيرة
فادخلوها لنخرج منها تماماً، وعما قليل سنبحث عما
كان تاريخنا حول تاريخكم في البلاد البعيدة
وسنسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس
ههنا أم هناك ؟ على الأرض ... أم في القصيدة ؟![1]

---

[1] محمود درويش: الأعمال الكاملة، دار العودة ، بيروت، المجلد الثاني ، ط1، 1994، 476.

جلد الذات الذي يعبر عنه الشاعر انعكاس لإحساس مرير بالهزيمة وخيبة الأمـل، ولكن **درويش** عوّدنا على ذلك أيضاً، فهو يستدعي "آخره" دائماً ويتداخل معه بشكل قد يبدو مفزعاً لبعض النقاد والقراء.

إن جلد الذات هذا، على ما فيه من سلبية وانطواء وغوص فـي الـذات وإغـلاق صدفتها عليها، قد يكون الموقف الأكثر رفضاً من ناحية نضالية وشعبية، ولكنه – في حينها وربما حتى هذه اللحظة – شكّل التيار العام فـي القـصيدة الفلـسطينية، أي أن القصيدة – بشكل عام – توجهت إلى ما يشبه جلد الذات، وكأن ذلك تكفير عن الـذنب أو الإحساس العظيم بالندم، جلد الذات أو تجلياتها الذي بدأه **درويش** انتقـل بـسرعة كالعدوى إلى قصائد كثيرة كتبها فلسطينيون في مناطق متعددة، وذلك ترداداً لـصرخة **درويش** في الديوان المذكور وخصوصاً في قصيدة "أنا واحد من ملوك النهاية" حيـث يقول:

.. سترفع قشتالة

تاجها فوق مئذنة الله، أسمع خشخشة للمفاتيح في

باب تاريخنا الذهبي، وداعاً لتاريخنا، هل أنا

من سيغلق باب السماء الأخير، أنا زفرة العربي الأخيرة.[2]

(على ما في هذا التشبيه من الرعب في المقارنة بـين تـسليم غرناطـة ومجـرد التفاوض مع "إسرائيل"، فإن الشاعر كان أحد العـارفين باتفـاق أوسـلو وقـد تـابع المفاوضات، حسب ما يعلمه الجميع، حيث كان الشاعر عضواً في اللجنـة التنفيذيـة لمنظمة التحرير الفلسطينية وأحد رموزها).

محمود درويش الذي يبدو هنا مرعوباً من فكرة التفاوض، ويقارن بين ذلك وتسليم غرناطة للقشتاليين، يبدو، أيضاً، مستسلماً لمشيئة الآخرين من خلال جلد الذات هذا، أو النوح على المصير بهذه التراجيدية السوداء حتى النخاع. يقول في الديوان ذاته وفـي قصيدة "للحقيقة وجهان":

---

(2) المصدر السابق، ص 482.

من سينزل أعلامنا: نحن أم هم ؟ ومن
سوف يتلو علينا "معاهدة اليأس" يا ملك الاحتضار ؟
كل شيء معد لنا سلفاً، من سينزع أسماءنا
عن هويتنا: أنت أم هم ؟ ومن سوف يزرع فِينا
خطبة التيه "لم نستطع أن نفك الحصار
فلنسلم مفاتيح فردوسنا لرسول السلام، وننجو .."
للحقيقة وجهان، كان الشعار المقدس سيفاً لنا
وعلينا، فماذا فعلتَ بقلعتنا قبل هذا النهار ؟![3]

يجيد درويش جلد الذات، لكنه يجيد، أيضاً، مراجعة الذات وحسابها في هذا المقطع الذي يكتشف فيه أن "الشعار المقدس" سيف لنا وعلينا، بمعنى أن الشاعر يحاكم تاريخ الحركة الوطنية الفلسطينية التي انتهت إلى تسليم مفاتيح الفردوس لرسول السلام.

هذا المقطع يعبر خير تعبير عن أزمة المهزوم، وعن مواجهة للأفق المسدود بعد توقيعه "معاهدة اليأس" – يجب الإشارة إلى أن الديوان صدر قبل أن يوقع إعلان المبادئ في أوسلو بسنتين على الأقل – .

وبغض النظر عما في هذا الديوان من هذه القسوة على الذات، والإحساس بزيف التاريخ أو تكراره بشكل أكثر مأساوية، فإن الشاعر كان عارفاً بما يجري، وقد حذّر مما جرى وسيجري، وتوقع سيناريوهات تحققت في معظمها – نكتب هذه السطور في العام 2004 –، ذلك أن الثورة عندما تفاوض عدوها، ومن ثم تلقي بأسلحتها بعيداً وتلقي بنفسها في حضنه، فإن ذلك معناه أن الثورة لم تعد كذلك، ومفاوضات ما قبل اتفاق أوسلو وما بعده هدفت، وما تزال، إلى تحويل الثورة إلى حزب سياسي "يطالب" بوسائل حضارية، أي أن القوي لا يفرض شكل الصراع وإنما أدواته ووسائله، أيضاً.

---

[3] المصدر السابق، ص 458.

تحوّل الثورة إلى حزب سياسي أو إلى مجموعة سياسية سيلقي عليها مسؤوليات واستحقاقات تنتهي إلى الاصطدام مع جماهيرها، وهذا ما حصل بشكل أو بآخر بعد اتفاق أوسلو، وبعضه ما يزال يجري أمام أعيننا !

ما نريد أن ننتهي إليه هو أن ديوان **درويش** المشار إليه "أحد عشر كوكباً" الذي صدر في العام (1992) وضع ما يمكن أن نطلق عليه تعبير "العودة إلى الداخل"، بمعنى أن الشاعر الذي غنى للثورة وأبطالها وأمجادها والشعارات الكبيرة "المقدسة" انتهى إلى رثاء نفسه وجلد ذاته، وإخراج مقدساته ومسلماته إلى الشمس ليمحصها ويفحصها واحدة واحدة، وليكتشف أنه كان "مخدوعاً"، بشكل أو بآخر.

ونجد هذا الاتجاه لدى العديد من الشعراء الفلسطينيين في الداخل والخارج. هذا **مريد البرغوثي** يكتب في قصيدة "المنزل الغريب" من ديوان "ليلة مجنونة":

وما كان موتاً ولا هم بموتى !
ولكنهم مَيَّل الوقت قاماتهم ثم مالوا !
أبي، إخوتي، كل أهلي
إذا الأهل أنتم سأبكي طويلاً
وإن خدعتني عيوني وكنتم سواكم
وكنتم بعيدين عن كل هذا
تعالوا! [4]

يبدو الموقف – لفرط قسوته – طفولياً تماماً، فالشاعر سيبكي إذا كان أهله قد مالوا مع من مال، أما إذا كانت عيونه خدعته فإنه يطالب قومه بالمجيء. لننتبه إلى أن الشعراء تخلوا عن فكرة "المقاومة"، فدرويش يدعو الفاتحين للدخول إلى البيت، أما **البرغوثي** فسيبكي "طويلاً". الشاعر **عبد اللطيف عقل** يكتب في ديوانه "بيان العار

---

[4] مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية (ديوان: ليلة مجنونة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص 12.

والرجوع" ساخراً وناقماً من جوقة المثقفين والشعراء الذين يمارسون الدجل والنفـــاق الثقافي والسياسي:

هلا بالذي قبل ما جاء قبّل كفَ الأمير.

وبوّس نعلَ الأميرة

وبعد الوصول تواصل سراً

بتخت السفير اللصيق بتخت السفيرة.

وجاء إلى فندق النثر والشعر

أضيق من لتر نفط

وأوسع من زق بيرة.

:

ليس يعنيه إلا اتساع مؤخرة

رغم الذي كابدته،

استمرت على حالها مستديرة.

:

هلا بك !

لكن تذكّر إن نفع الذكر،

أن الذي يسرع الخطو لا يستطيع الوصولا.

ومن مال عن شعبه شعرة

أبعدته الجماهير ميلاً فميلاً فميلا.[5]

هذا الديوان صدر في العام (1992) وقد أشار إلى ظاهرة كانت محدودة ثم اتسعت فيما بعد إلى درجة مذهلة .

وفي ديوان "ليلى وتوبة" للشاعر **حسين البرغوثي** – الــذي يستحــضر **محمــود درويش** كثيراً في هذا الديوان – يقول مُلْبساً تجربتة أبعاداً روحية أخرى:

---

[5] د. عبد اللطيف عقل: ديوان "بيان العار والرجوع"، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1992، ص 54 - 56.

وفي المرآة، في صبح جميل،
دبّ في الشَّعر المشيب،
ومر العمر ،
لا أهل لنا حتى نقول "تحنُّ إلى ..."، ولا وطن لنا
حتى نقول "تُجِنُّ على ..."، وحتى
عندما سألوا القوافلَ: هل يضيع دليلُها في الرمل ؟
قال دليلها:
"إن الضياع هنا محتمل"

سرنا على ما قدر الله ،
من حان إلى خان ،
عبرنا تحت أمطار على طرق المطار ،
وفوق أحجار عليها ضوء أقمار على الوادي ،
وقلنا: "الوصول إلى ما حلمنا به
محتمل"
:
كنا نحاول حب أغنيتين، الصوت كان لغيرنا
والصمت نحن ،
مللنا الأغنيات جميعها ،
معنى وحرفاً.[6]

---

[6] حسين البرغوثي: ما قالته الغجرية، مختارات من دواوين الشاعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وبيت الشعر الفلسطيني، والمقطع مأخوذ من ديوان ليلى وتوبة الصادر العام 1992، والمتضمن في هذا الكتاب الذي صدر العام 1999، ص 62 - 63.

هذا الديوان الصادر في العام (1992)، وفيــه استحــضار وتنــصيص **لمحمــود درويش**، يعبر هو الآخر عن خيبة أمل عميقة وإن بدا التعبير عنها على شكل معانـــاة روحية أصلها السفر وعدم التآلف والبحث عن المفقود، إن تعليق الديوان كلـــه علـــى خيبة **ليلى الأخيلية** و**توبة الحميري** وعدم التقائهما يبرر للشاعر ذلك الوجع الحقيقـــي بالفقدان والخسارة .

كاتب هذه السطور يعبر عن تلك الحالة من "الفصام" بعد بدء المفاوضات بـــين (م. ت. ف) و"إسرائيل"، ويضيء عتمة الداخل بهذه الأسئلة:

سننسى غزة وأريحا في غزة وأريحا، ونحاور
شهداء القسطل برخام الطاولة الخشبية، حتى
يعتذر الشهداء ..
لماذا متّم ؟
وأنا من ينقذني من هذا المنعطف بجناح غراب
أبيض، وكلام كرّسني لشروق عربي طيلة أيام أبي،
والآن أكذب نفسي أو شمسي ؟!
أقبل ريش الكفن لبيتي، حتى يعطيني الإخوة
والأمراء نجوماً تطفئ صوتي ؟! مَنْ ينقذني من
كذب الذات، وحرق السنوات الصعبة ؟ كيف أسوّي
بين فصام ينهش هذا الرأس ورأسي ؟ يعطيني
ترياقاً حتى أعشق موتي، من ينقذني يا شهداء الصحراء ؟
:
عقدنا صلح الشجعان الفردي، فموتوا غيظاً لن
يصبح أحدٌ منكم جنرالاً أو مسؤولاً في غزة وأريحا
راحت غزة وأريحا، والقدس ؟ خرجنا منها حين كسرنا

حلم الخندق في لبنان.[7]

والنص غني عن الشرح، ففيه ذلك الحساب العسير والمراجعة المريرة والإحساس برعب المرحلة واستحقاقاتها ومفاجآتها. عدا عن قصيدة لكاتب هذه السطور بعنوان "ما لم تقله العرّافة للرئيس" نشرت في العام (1992)، وفيها تصوير حرفي لما يحدث الآن من فساد وخراب وضياع.

إن ما ذكر آنفاً عن الكلام "الذي كرسني لشروق عربي" يتناوله الشاعر **وسيم الكردي** في قصيدته "أفتش عني" حيث يقول **متسائلاً** كعادة الشعراء بعد اتفاق أوسلو:

لماذا سأقضي

حبيساً لطهري !!

أسيراً لموتي

كسيراً مُعنّى

بقيد الدعارة.[8]

هنا يبدو السؤال ممضاً وقاسياً، فالحديث يتم عن "الدعارة"، والشاعر يتساءل هنا عن جدوى "الطهارة" أمام طوفان "الدعارة"!!

هذه هي الخلفية الوجدانية والفكرية التي انطلقت منها القصيدة الفلسطينية بعد اتفاق أوسلو؛ خلفية تميزت بجلد الذات والانقسام والانفصام والمحاسبة والمكاشفة ومراجعة التاريخ وخيبة الأمل وانكسار الأحلام و"هزيمة" الثورة بشكل أو بآخر.

وعلى هذه الخلفية من التواضع والتضامن والأحاسيس المتضاربة تم تصوير "الآخر" بأبعاده ومستوياته المتعددة، كما سنفصل فيما يلي.

---

(7) المتوكل طه: الأعمال الشعرية، ديوان ريح النار المقبلة (قصائد كتبت ما بين 93 – 95)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص 370 - 371.

(8) القصيدة وردت في "مختارات من الشعر الفلسطيني"، اختيار وتقديم الشاعر علي الخليلي، والكتاب صادر عن أمانة عمان الكبرى العام *2003*، ص *218*، لكن القصيدة كتبت ونشرت بعد العام *1992*.

الآخر السلطة – الآخر السياسي

صار للفلسطينيين كيان سياسي، هكذا، نتيجة التغيرات العميقة في العالم، لم تكن هناك حرب عالمية ثالثة، ولكن كان هناك ما هو أعمق من الحرب، لقد تغيَّر العالم، وتحرَّك التاريخ، وحصل الفلسطينيون على كيان ما، كيان هشّ، مهدَّد، محشور وضيّق، ولكنّه كيانٌ! حصلوا على "الرمزي" فيه أكثر مما حصلوا على "المادي"، ولكنهم رأوا علَماً وشرطة ومحاكم وجوازات سفر بين أيديهم، وذهبوا إلى الانتخابات الرئاسية والتشريعية، وصارت لهم وزارات، وانتقل مجتمعهم من مجتمع مدمَّر إلى مجتمع في مرحلة الترميم. وعلى صعيد موازٍ تماماً، فقد تمايزت المواقع والمراتب والأفكار والتوجهات، وحدثت اصطفافات وانحيازات، وقد كتب الشاعر **زكريا محمد** مقالاً في جريدة "الأيام" الفلسطينية في العام (1996)، نحت فيه – بشكل ساخر لم يبد ساخراً – كلمتي "أوسل" و"دوسل"، بمعنى: أوسل الرجل أي قَبِل باتفاق أوسلو، ودوسل الرجل أي كان ضده، هذا الاصطفاف لم يتوقف على معارضة بعض الفصائل الوطنية والإسلامية للاتفاق فقط، وإنّما شمل كثيراً من المثقفين والكتاب والشعراء الذين انضووا تحت لواء السلطة، وهنا لا بّد من الإشارة إلى أن السلطة لم تَسْعَ إلى تأليف جوقة من المثقفين يهتفون لها أو يدافعون عنها. الكيان السياسي الفلسطيني يختلف في هذا عن الأنظمة العربية، حيث رأينا أنَّ معظم منتقدي السلطة هم من موظفيها والمحسوبين عليها من دون أن يثير ذلك أحداً، ولكن هذا لا يعني أنَّ هناك من لم يكتب لصالح السلطة ووجهة نظرها أو عن التاريخ الجديد والمرحلة المختلفة بصورة المدح أو التحبيذ.

ومع الوضع الجديد، وتشكُّل السلطة الفلسطينية وأجهزتها ورموزها وشخوصها، وتشكُّل ما يمكن تسميته "النخبة السياسية"، صار هناك عنوان يمكن انتقاده والحديث عنه واعتباره "آخر" مختلفاً، يختط طريقاً سياسياً محفوفاً بالمخاطر، فإذا أضفنا أنَّ هذه "النخبة" لم تكن على المستوى المطلوب أداءً وإدارة وإنجازات، فقد تحولت فعلاً إلى "آخر" داخلي سياسي يتم الاختلاف معه في وجهات النظر وفي المرجعيات، أيضاً، وقد

دخل بعض المثقفين السجن نتيجة لمواقفهم الانتقادية، يقول الشاعر **ماجد الدجاني في** قصيدة "بشائر":

ألست ترى الثائرين من "بيار كاردن" يستوردون

الملابس والعطر

يستوردون النعالا

وفي المهرجانات تهتف حتى النخاع ليحيا الوطن

ألست ترانا نجهز نعش الصمود

ألست ترانا اشترينا الكفن

ألست ترى المارقين على قمة الأمر

والسارقين قضاة

ألست ترى الذئب يرعى القطيع

بماذا تبشر وسط الظلام الكثيف

وصوت الحقيقة يخنقه حبل هذا اللغط.[9]

في النص السابق نرى نوعاً آخر من الثائرين، فهم لما يعودوا كذلك، بل تحوّلوا إلى "ذئاب ترعى القطيع"، وفي هذا التعبير نلحظ تلك النقلة الهائلة بين "تقديس الفدائي" إلى مرحلة وصفه كالذئب، نقلة عجيبة ومفزعة، أيضاً !!

الشاعر **الدجاني** ينتقد في نصه السابق الثورة التي صار أصحابها يستوردون النعال والملابس والعطور من باريس، بمعنى أنَّ النخبة السياسية تحوّلت إلى "آخر" لا يشبه جماهيره ولا يفهمها، "فالحقيقة" خنقت بحبل اللغط.

كاتب هذه السطور كان له شرف التنبه مبكراً إلى الاستئثار بالسلطة وتحوُّل الرموز إلى مقدسات، والأشخاص إلى منزَّهين، وأثر ذلك على اللحظة التاريخية، إذ نقرأ في قصيدة "بوذا":

وفي كل بيت لبوذا تماثيل شمع ودمع، وصوتُ

[9] ماجد الدجاني: قمر على شباكنا، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، 1999، ص 84.

الهديل الجميل الحرام، وإيقاع أُغنية من حرير
الرخام، إلى أن يقوم النيام، من الشيخ حتى حليب
الفطام، يصلّون عند الحذاء المذهَّب، لا ينظرون
إلى وجه حكمته، هكذا تقتضي خشية العابدين، الذين
لهم جنَّة من أمير التبتل بوذا.
- وللشعب نار الوقاحة والكفر والخاملين.[10]

المسافة بين **بوذا** والشعب مسافة كبيرة تكفي لتحول **بوذا** إلى "آخر"، ولأنني كاتب هذا النص فإنني أمنع نفسي من الكلام عنه !!

أما الشاعر **يوسف المحمود**، فيكتب قصيدة "الاعتبار" بكامل الغضب والغيظ:

غيري يمجد قردة
وأنا أمجد خالقاً
غيري يريح ويستريح
وواحد مثلي يُجَنّ
غيري يسبِّح باسم قردته صباحاً
ثم يسجد في المساء لثعلب أكلته أسنان الزمن
غيري وغيرك جاحدٌ
غيري وغيرك مجرم بمخالب وأظافر
غيري وغيرك خائن
لكنَّه يمشي الهوينا
ثم يشرب باعتدال
ثم يخرج للصلاة بدقة
كي يتقن الدور الجميل ويطمئن
وغداً ستكتبه الصحافة بالعناوين الرئيسة

---

(10) المتوكل طه: الأعمال الشعرية، ديوان ريح النار المقبلة، مصدر سابق، ص 361.

ثم ترفعه الأكف إلى الأعالي
هاتفاً
عاش الوطن
غيري وغيرك يملأ السوق / الشوارع / والمدن
يا للخسارة سيدي
ها نحن ضعنا خاسرين
ها نحن
خيبتنا لها قرن وألسنة مدلاة وتتبعنا إذن! (11)

عمن يكتب **المحمود** هنا ؟!

"الآخر" هنا خائن، يصلِّي، ويرفع على الأكف، ويهتف: عاش الوطن، عمق الإحساس بالهزيمة والخسارة، يدفع الشاعر إلى اعتبار أنَّ كلَّ ما هو ليس هو، فهو آخر يملأ الشوارع والأسواق والمدن، الخسارة كائن كريه له قرون وألسنة مدلاة وتتبعنا أينما نذهب، إلى هذه الدرجة وصلنا في تصوير "آخرنا" الذي هو "نحن"، أيضاً!

وإذا كان كاتب هذه السطور قد استحضر **بوذا**، فإن الشاعر **فيصل قرقطي** يستحضر **كسرى** لينقل إليه رسالته:

ويتعب كسرى
له ألف نبع ومجرى
وسيل من الجانحات، على ذكر فيه أغلى وأثرى
له الليل في همزة الوصل والفصل والقحط .. والذل
ماردٌ قد تعرَّى، له الفجر أكثر فُجراً.(12)

---

(11) يوسف المحمود: حجر الوحش، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، ط1، 1999، ص 19 - 20.
(12) فيصل قرقطي: سجدة الحناء، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1997، ص 48.

مَنْ هو **كسرى** الذي يتحدث عنه الشاعر، هذا الذي جمع كل شيء ثم حصل على الذل، وهو المارد الذي تعرَّى، فصار "الفَجر" – وهو ساعة الخلاص وانبلاج النور عادة – أكثر "فُجراً"، لنلاحظ كيف زاوج الشاعر بين كلمتين عجيبتين، بحيث تفجَّر المعنى تماماً وانقلب إلى ضده.

كسرى هو "الآخر" السياسي الذي عاش في الليل كذبته، ثم تعرَّى في الفجر ليرى الجميع قبحه وقبح عريه.

الشاعر **مريد البرغوثي** ينشر عام (1996) ديواناً تحت اسم "منطق الكائنات" ليحمل إحساسه الشديد بالمرارة والكذب والخديعة. إنَّ "منطق الكائنات" الذي يتحدث عنه إنما هو المنطق البسيط، الأبيض والأسود، دون خديعة ودون دسيسة. في قصيدة "المكيدة" يقول الشاعر:

قال المتلهفون على الدخول:
عبثاً احتفظنا بمفاتيحنا طوال العمر
فقد غيروا الأقفال.[13]

"المتلهفون على الدخول" هم صنَّاع اتفاق أُوسلو الذين حلموا بالعودة، فإذا بها مجرد خديعة، فالوطن الذاكرة ليس الوطن الواقع، مكيدة خبيثة لا تهضم ولا تفهم.

"الآخر" السياسي في القصيدة الفلسطينية الحديثة تعرَّض لنقد مرير، ووصف بالخائن مرَّة وبكل شيء رديء آخر مرَّة ثانية !!

الآخـر – العـدو

قد يشعر المرء بالدهشة عندما يكتشف أنَّ صورة الآخر العدو، النقيض والمحتل، قد تلاشت إلى حدٍ بعيد، أو أصبحت هي الصورة المحذوفة فيما يكتب من شعر، بمعنى آخر يمكن القول: إنَّ تصوير "الآخر العدو" بعد العام (1994) لم يعد هو الذي يحظى بالضوء الكثير، بل صار هو الخلفية لما يقال على خشبة المسرح. يمكن القول، أيضاً:

---

[13] مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، ديوان "منطق الكائنات"، مصدر سابق، ص 100.

إن "الآخر العدو" تداخل مع صور "الآخر" على كافة مستوياته، ويمكن الادعاء، أيضاً – وهذا ما سنثبته – أن صورة "الآخر العدو" التبست إلى أبعد حد.

الشاعر **محمود درويش** يكتب في ديوانه "حالة حصار" ما يلي:

أيها الواقفون على العتبات ادخلوا

واشربوا معنا القهوة العربية

قد تشعرون بأنكم بشر مثلنا

أيها الواقفون على عتبات البيوت

اخرجوا من صباحاتنا

نطمئن إلى أننا بشر مثلكم.[14]

كم هي المسافة بين "نحن" و"الآخر" العدو هنا في بحث الطرفين عن إنسانيتهما، هم المحاصِرون – يفقدون إنسانيتهم لقيامهم بفعل الحصار –، ونحن المحاصَرون – نفقد إنسانيتنا لغياب حريتنا – .

لماذا هذا الالتباس ؟!

لماذا هذا التساوي في غياب الإنسانية والبحث عنها ؟!

لماذا هذا التوازن في النظرة إلى المحاصِر والمحاصَر ؟!

ولكن **درويش** ماهر في دعوة الغزاة إلى دخول البيت وشرب القهوة والنوم على الأَسِرَّة ؟! في سلوك عجيب يلقى قبولاً أعجب (على عكس **مظفر النواب** الذي تخصص في جلد الذات، فإن **محمود درويش** يتجاوز ذلك إلى استدعاء الغازي وتقديم كل شيء بما يشبه الانتحار الذي يشبه الانتقام من الذات).

وفي الديوان يقدم **محمود درويش** نصيحة للآخر – العدو:

إلى قاتل: لو تأملت وجه الضحية

وفكَّرت، كنت تذكرتَ أمك في غرفة

الغاز، كنت تحررتَ من حكمة البندقية

---

(14) محمود درويش: حالة حصار ، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص 18.

وغيَّرتَ رأيكَ: ما هكذا تستعاد الهوية.[15]

يحذر الشاعر عدوه من الوقوع فيما وقعت فيه النازية التي اعتمدت "حكمة البندقية"، وفي هذا التحذير والتنبيه ذكاء كبير، فالقاتل لم يتأمل وجه الضحية، ولهذا لم يتذكر، وبالتالي فهو مسوق إلى النهاية ذاتها التي وصلت إليها النازية، الشاعر لم يتهم القاتل بالنازية بعد، لكنَّه يقوم بتحذيره من النهاية ذاتها، فاستعادة الهوية – برأي الشاعر – لا علاقة لها بِـ"حكمة البندقية" التي تنتهجها إسرائيل حتى اللحظة !!

لم تعد صورة "الآخر العدو" كما كانت ذات يوم، صورة المخادع والكاذب والكافر واللص والمغتصب، **محمود درويش** يكتب في الديوان ذاته:

لنا إخوة خلف هذا المدى

إخوة طيبون، يحبوننا، ينظرون إلينا

ويبكون، ثم يقولون في سرهم:

"ليت هذا الحصار هنا علَّني .."

ولا يكملون العبارة: "لا تتركونا

وحيدين .. لا تتركونا".[16]

يشير الشاعر هنا – فيما ندَّعي – إلى أولئك اليهود دعاة السلام، المؤمنين بالتعايش، الذين يبكون ويحبوننا، لكنَّهم مغلوبون على أمرهم، ويعتقدون أننا أملهم في البقاء في هذه البلاد، صورة جديدة تماماً لإسرائيلي مختلف.

و**درويش**، أيضاً، المنشغل كثيراً، حتى التورط، بمسألة "الآخر" الإسرائيلي لا يجد غير الضجر يوحِّد بين المحاصِر والمحاصَر في مفهوم الإنسانية فيقول:

سيمتدُّ هذا الحصار إلى أن يحس المحاصِرُ، مثل المحاصَرِ،

أن الضجر

---

[15] المصدر السابق، ص 27.

[16] المصدر السابق، ص 25.

صفة من صفات البشر.[17]

الضجر ليس من صفات المحاصِر، وبالتالي فهو لا يتمتع بمزايا البشرية الكاملـة، المحاصَر، إذاً، أكثر إنسانية لاكتشافه ميزة الضجر، وعند اكتشاف المحاصِر إنسانيته سيتوقف عن الاحتلال، صورة جديدة وجميلة للمقاربـة والمقايسة بين الضحية وجلادها.

هذه المفاضلة بين "الأنا" و"الآخر" العدو تقوم في البداية على علاقة النفي ثم تنتهي إلى علاقة المشاركة، يقول **درويش** في الديوان ذاته:

"أنا، أو هو"

هكذا تبدأ الحرب، لكنها

تنتهي بلقاء حرج:

"أنا وهو".[18]

"عدو" **محمود درويـش** محير جداً، فهو يعترف به، ويرغب في العيش معه، ولكن هذا "العدو" مغرور، لا يرى إلا نفسه، ويهلك ذاته باختياره الطرق الأكثر غباءً وعناداً. يقول **محمود درويش** عن عدوه:

لا أُحبك ولا أكرهك

قال معتقل للمحقق: قلبي مليء

بما ليس يعنيك، قلبي يفيض برائحة المريميّة

قلبي بريء، مضيء، مليء

ولا وقت في القلب للامتحان، بلى،

لا أحبك، من أنت حتى أحبك ؟

هل أنت بعضُ أناي، وموعد شاي

---

(17) المصدر السابق، ص 42.

(18) المصدر السابق، ص 45.

وبُحَّة ناي، وأغنية كي أحبك ؟

لكنني أكره الاعتقال ولا أكرهك.[19]

لنقارن هنا بين الصورة القديمة "للآخر – العدو" الذي كان مصدر الكراهية والتوجس وسببهما، وهذه الصورة الجديدة التي تخلو من الكراهية والحب، بحجة "من أنت حتى أحبك"، التي قد تشي في بعض أوجهها بذروة الاحتقار وقلة الأهمية، أو قد تشي بتعظيم الذات إلى درجة عدم التفاتها إلى أي شيء آخر خارجها – هل أنت بعض أناي، وموعد شاي وبحَّة ناي؟ هذه التفاصيل الصغيرة الشخصية هي أكثر أهمية من "الآخر" العدو الذي يقوم بفعل الاعتقال، هل **درويش** يحتقر عدوه إلى هذا الحد ؟! وهل يحترمه بالدرجة ذاتها إلى هذا الحد؟!

إخراج العدو من دائرة الحب والكراهية، تقابله من الناحية الأخرى إمكانية تبادل الأسماء – **درويش** مُرْبِك إلى أبعد الحدود –، يقول الشاعر:

إلى حارس ثالث: سأعلمك الانتظار

على مقعد حجري، فقد

نتبادل أسماءنا، قد ترى

شبهاً طارئاً بيننا:

لك أم

ولي أم

ولنا مطر واحد

ولنا قمر واحد

وغياب قصير عن المائدة.[20]

---

(19) المصدر السابق، ص 32.

(20) المصدر السابق، ص 40.

الشاعر منشغل بالبحث عن المشترك الإنساني بين أناه وعدوه، إلى درجة تبادل الأسماء باعتبار المشاركة في المكان ذاته، إلى هذه الدرجة يتراقص الشاعر على أسلاك وجدانه وخيوط أحاسيسه، بحيث تجعل من عدوه يدخل عليه من كل باب وشباك، حتى أنه يعيد قراءة "تاجر البندقية" بشكل آخر:

أما للغبي، كما لليهودي في

"تاجر البندقية" قلب وخبز

وعينان تغرورقان ؟![21]

الغبي المقصود في القصيدة هو العربي الذي صار حقلاً للتجارب، فلا يجد الشاعر سوى اليهودي ليقارن به الغبي، حيث الغبي واليهودي الكريه في المسرحية المذكورة يمتلكان "قلباً" و"خبزاً" و"عينان تغرورقان".

الشاعر يذهب إلى الغباء ليجد فيه مشتركاً إنسانياً مع عدوه، حتى الغباء – وليس الضجر وحده – يوحِّد بين المختلِفين.

محمود درويش الذي يقدِّم لنا عدونا بهذا الخصب والثراء من التعددية والصور والأفكار – وربَّما بهذا الإرباك والارتباك لم يتحوّل إلى "صرعة" شائعة لدى شعراء كثيرين – على عكس جلد الذات الذي أصيب به الجميع بعد العام (1994) –، فهذا الشاعر **مازن دويكات** يكتب في ديوان "المسرَّات" في قصيدة "كذبة":

كيف أمد يدي

لأسلمَ كيف ؟

وفي يدك الممدودة حربة

عد لطبيعتك الأولى

فأنا أدرك

أن أمان الثعلب للحمل الطيب

أكبر كذبة.[22]

---

[21] المصدر السابق، ص 56.

نشر هذا الديوان في العام (1996)، أي بعد ثلاث سنوات من توقيع اتفاق أوسلو، أي في ذروة حمى عملية السلام، ولكن الشاعر يعتقد أن ذلك كله مجرد كذبة لأن للآخر العدو طبيعة واحدة لا تتغير.

الشاعر **دويكات**، وفي هذا الديوان بالذات، يستعيد التجربة الكنعانية، ويحاول كتابة القصيدة الزراعية الكنعانية – بما يشبه تجربة **عز الدين المناصرة** –. إن العودة إلى الثقافة الكنعانية هي محاولة لسحب القناع عن المرحلة الجديدة والعودة بها إلى أعماق التاريخ حيث كانت سوءات العدو مكشوفة ومفرودة.

صورة أخرى للعدو تذكرنا بصورته الماضية، لكن، هي صورة مختلفة ومبتكرة، باعتبارها صورة تفضح الكثير، إن صورة العدو الواضحة – الغامضة في الوقت ذاته تجعلنا نكتشف شيئاً آخر موازياً، يقول **يوسف المحمود** في قصيدة بعنوان "العدو":

وجهه تحت إليته

فمه فوق أقدامه بقليل

كوخه من عظام الصغار وأجنحة الطير

وكل مساء يجر إليه قتيل

حين يضحك ينساب نهر من الدم والفولاذ

يا إلهي

فكيف يحدثه غيرنا

كيف يحتملون الكثير به والقليل.[23]

هذه صورة جديدة كل الجدة، هذه الكاريكاتيرية لم تكتب من قبل، ولم يصوَّر العدو بهذه البشاعة الفيزيائية من قبل، فلنا أن نتصوَّر وحشاً فمه فوق أقدامه بقليل ووجهه تحت إليته، يجر إلى بيته كل مساء قتيل، هذه القصيدة الكاريكاتيرية للعدو – ومن

---

[22] مازن دويكات: المسرات، منشورات ملتقى بلاطة الثقافي، نابلس ، ط1، 1996، ص 68.

[23] يوسف المحمود: ديوان حجر الوحش، مصدر سابق، ص 65.

عجب – كتبت ونشرت في العام (1999)، أي قبل انتفاضة الأقصى بسنة واحدة، وكأن الشاعر كان يرى القتلى يجرون إلى بيت الغول كل مساء ؟!

المهم، أيضاً، في هذه الصورة أن كاريكاتورية عدونا تكشف كاريكاتورية "غيرنا".

"الآخر الاجتماعي": الفاسد

حظي هذا الآخر بنصيب الأسد من التصوير والإشارة في القصيدة الفلسطينية بعد العام (1994)، ويبدو لي أن الفلسطيني العادي قد تفاجأ بنفسه عندما توجب عليه أن يبني دولته هذه المرة، وأن يواجه شعبه، أيضاً، بمعنى أن السقف العالي الذي وضعه لنفسه اصطدم بالتجربة، فاكتشف أنه مجرد عادي لا أكثر ولا أقل، واكتشف، أيضاً، أن التحدي القاسي والصعب الذي يواجهه يفرض عليه سلوكاً وأداء مختلفين، ولكن ذلك لم يتحقق، أيضاً، وكان بناء الدولة خيبة أمل، أيضاً، الشاعر **عبد الناصر صالح** يشير صراحة إلى اللصوص في قصيدته "فاكهة الندم" – لنلاحظ اسم القصيدة التي حمل الديوان اسمها-:

من يمنح الغيمة السندسية في آخر الليل
أثوابها المطرية
من يمنح القبرات على قمة التل
برق خواتمها
من يعيد إلى النهر وشم طفولته
قافلة الشهداء
فمن يرث الأرض
أبناؤها أم لصوص الخزائن
أم ثلة الأدعياء ؟![24]

---

[24] عبد الناصر صالح: فاكهة الندم، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، ط1، 1999، ص 5.

يكتب هذا الكلام في العام (1999)، أي بعد خمس سنوات فقط، من تجسد السلطة الوطنية الفلسطينية على أرض الوطن، صار هناك "لصوص خزائن".

أما الشاعر **عيسى بشارة**، فيشير إلى مقايضة "السلام" بـ"المصالح" بحيث كبلت الأخيرة الأصابع بالقيود:

فاهنأوا بالعطايا التي كبلت بالقيود أصابعكم

وغدت كل يوم تطوق أعناقكم بالبريق.[25]

أما الشاعر **ماجد الدجاني**، وعلى طريقته المباشرة في فضح الفساد والتسيب، فيقول في قصيدة "بشائر":

بماذا تبشر والدود يقتات نسغ الغصون

وماء الجذور

بماذا تبشر والغصن يمتد حبلاً لشنق الطيور

بماذا تبشر ؟! إبداعنا في دهاليز كل مؤسسة ينتهك

وعرّاف قريتنا سيقود مؤسسة للفلك

وشيخ اللصوص سيصبح قائد مفرزة أو رئيس الدرك

بماذا تبشر ما عدت تعرف خصمك في المعترك

طغى الليل والمارق الفاسق، اشتد لف الحواكير

غطى الدروب تمطى حلَك.[26]

قد تكون كلمة "المؤسسة" الواردة في هذا النص بما تحمل من معانٍ هي المفردة الأولى التي تستعمل بهذا المعنى، نقصد هنا أن المؤسسة الفلسطينية التي حلم الفلسطينيون وطمحوا إليها خيبت آمالهم تماماً.

---

(25) عيسى بشارة: أباريق الظمأ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس ، ط1، 1997، ص 64.

(26) ماجد الدجاني: قمر على شباكنا، مصدر سابق، ص 80.

عادة ما يظهر الفاسد في القصيدة بعد اتفاق أوسلو ثمرة من ثمرات الأداء السياسي الرديء أو نتيجة للتفريط بالحقوق الثابتة، يقول الشاعر **وليد الشيخ** في قصيدة "خيانة":

شُرّاع الطهارة والإثم

والحد الفاصل

بوضوح شديد الالتباس

الذين بلا وجل

نصبوا خيام العدل

أومأوا

بتواطؤ (ورودت في القصيدة هكذا بتواطئ)

مسبق للذئاب.[27]

يشكك الشاعر هنا في القائمين على إقامة العدل، فهم فاسدون يتآمرون مع الذئاب، المعنى ذاته يلتقطه الشاعر **ماجد أبو غوش** في صورة رائعة وردت في قصيدة "العشاء الأخير":

هل نظرت إلى يديه

عندما شاركته الطعام ؟![28]

المتوكل طه، نشر ديوان "حليب أسود"[29] الذي كرّس بأكمله للفساد بأشكاله وأنواعه، وتداخل أدواته ولغته وتوجهاته.

---

(27) وليد الشيخ: الضحك متروك على المصاطب، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط1، 2003، ص 33.

(28) ماجد أبو غوش: بانتظار المطر، دار أزمنة، عمان، ط1، 2004، ص 24.

(29) المتوكل طه: الأعمال الشعرية ، ديوان "حليب أسود"، مصدر سابق، ص 222 - 223.

وتبلغ في قصائده، وقاحة الفساد إلى تقنين السمع والبصر أو بيعهما أو فرض جزية عليهما، والفساد يكيل بمكيالين، والفساد لا يكون فساداً إذا لم يرتبط بأولي الأمر، وهذا ما ورد في قصيدة "صاحب بيت المال" في الديوان ذاته[30].

الفاسد يكذب في كل الاتجاهات ويعتقد أنه غير مرئي.

ويكتب الشاعر **سميح محسن** في العام (1997) قصيدة بعنوان "النبي" يقول فيها:

روى أحد الفقراء:

رأيت النبي يجوب حواري المدينة

يفتش عن ملجأ في أزقتها الضيقة

وينقد أوضاعها الطبقية

فطارده الحرس الوطني البدائي

والمخبرون

- من تكون ؟!

:

أضاف الفقير:

رأيت النبي

يعيد إلى قلبه المتورم سيف القبائل

ويمضي

يفتش بين الخيام

له عن وطن.[31]

الفاسد يطرد الأنبياء بقوة "الحرس الوطني البدائي" (تجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن السلطة الوطنية الفلسطينية أنشأت أكثر من ثمانية أجهزة أمنية هي: الشرطة،

---

(30) المتوكل طه: ديوان حليب أسود، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1999، ص 63 – 65.

(31) سميح محسن: الممالك والمهالك، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1997، ص 50 -52.

والمخابرات، والاستخبارات، وقوات أمن الرئاسة الـ17، والقوات الخاصة، والأمن الوقائي، والأمن الوطني، وقوات الحماية والتدخل).

وفكرة الفاسد، كما أسلفنا، لا تتعلق بالفساد المالي والإداري والأمني، وإنما تتعداها إلى إفساد الرؤية وتغيير الهدف وإعادة ترتيب الأولويات، يقول الشاعر **ماجد الدجاني** حول ذلك:

يا صانع التحرير بالحجر المقدس لا تجامل
ناضل وناضل
الليل داجٍ لم يزل
ومزاعم الفلكي تنبئُنا بأن البدر كامل
جفت جداولنا وجف الزرع جف الضرع
والعرّاف يقسم أن غيث المزن هامل.[32]

أهمية هذا الكلام – فضلاً عن مضمونه – أنه ينشر في العام (1999)، حيث كانت الآمال والأوهام التي ينشرها "العرّاف" و"الفلكي" هي السائدة في الشارع الفلسطيني.

وإفساد الثوري يتمثّل في توظيفه في إحدى الوزارات، ولهذا يقول **الدجاني** بطريقة مباشرة تتضح بالتحريض والتعنيف:

يا صانع التحرير بالحجر المقدس لا تجامل
حتى ولو نصبوا لثورتك المقاصل
حاور بفكرك لا تخف
واجه تحدي العصف إعصاراً وجادل
أنت الوريث لجند أمتنا البواسل
فعلام تبحث في دهاليز الوزارة عن وظيفة ؟
وعلام ترضى أن تصير اليوم جيفة ؟
أتراك ترضى أن تكون عن النضال الحر عاطل ؟

---

[32] ماجد الدجاني: قمر على شباكنا، مصدر سابق، ص 76 - 77.

لتكون في إحدى دوائرهم مراسل ؟![33]

كلمة "دوائرهم" هنا مريبة، متوجسة، وتبعث على الحذر والانتباه، دوائر من بالضبط هي المقصودة ؟!

المفارقة هنا أن الشاعر **الدجاني** موظف في السلطة، وهو يعمل متنبئاً جوياً في محطة أرصاد جوية في أريحا، (وهذا يعزز ما قلناه بأن السلطة الوطنية لم تعمل على خلق جوقة من المثقفين الهاتفين لها، كما لم تقمع منتقديها كما في أنظمة كثيرة).

على أي حال، فإن الدوائر المقصودة بشكل ما هي دوائر تعطل الثورة، وتدفعها إلى الخمول، وتعمل على إفساد الثوري وفساده.

مفردة "الدائرة" و"المؤسسة" لم تكن معروفة قبل العام (1994)، بل صارت تذكر بعد أن رأى الفلسطينيون مؤسساتهم ودوائرهم الحكومية أمام أعينهم واكتووا بنار أدائها، في كثير من الأحيان.

الشاعر **عبد الناصر صالح** كان واضحاً كل الوضوح في وصف الفاسد والخائن حيث إنهما – في الحقيقة – شخص واحد، يقول الشاعر:

من يهب الأفق المترهل نحل أساريره ؟
القصائد ساخنة
والمنابر تألف روادها
والممثل يخفي ملامح ذئب وراء القناع
فمن يرث الأرض يا إخوتي
هؤلاء الذين يخونون
يسّاقطون
يبيعون ورد قصائدهم
للملوك الشياطين
من يرث الأرض

---

(33) المصدر السابق: ص 77.

أعداؤها المستبيحون

أم حبل سرتها الفقراء.[34]

"الممثل" هو عنوان المرحلة، والممثل مدعٍ، وينتحل ما ليس له، وكأن المرحلة كلها كاذبة وخادعة. (فكرة الممثل دفعت الشاعر **سميح القاسم** إلى أن ينشر ديواناً كـاملاً بعنوان "الممثل"، حيث يصارح هذا نفسه بعريه وعري من حوله).[35]

الفاسد، وهو "الآخر" الداخلي الاجتماعي، استأثر باهتمام الشعراء والكتاب والمثقفين، قبل أن يصبح مركزاً وبؤرة لتركيز الحركات السياسية، ومن ثم دوائر الغرب، وعلى رأسها إسرائيل، لإضعاف السلطة الوطنية واتهامها بعدم الإيفاء باستحقاقاتها.

"الآخر" الشريك

هل وجدت عبارة الرئيس **ياسر عرفات** "سلام الشجعان" صدى شعرياً لها ؟! بمعنى هل تدحرجت هذه العبارة لتجد تعبيراً ثقافياً لها لتتحول إلى تيار ثقافي عارم يدعو إلى سلام الشجعان هذا ؟!

هذه المسألة شائكة جداً، وقد تم تناولها بكثير من الحذر والتشكك والتوجس وربما التعمية والرمز.

الشراكة مفروضة، والسلام استحقاق دولي ذابح، و"الآخر" الذي يُفرض بهذه الطريقة من الصعوبة قبوله من "القلب"، يقول الشاعر **باسم النبريص** في مقطع بالغ الإثارة ما يلي:

لو كان في فمي اختياري

لاخترت صوت البرق

لكن زوجتي وابنتي وجاري

---

(34) عبد الناصر صالح: فاكهة الندم، مصدر سابق، ص 6 - 7.

(35) أنظر: سميح القاسم: ديوان الممثل، مؤسسة الأسوار ، عكا، ط1.

لكن هذا الشرق ....[36]

يعترف الشاعر بضغط اللحظة، ويقر بأن "الشرق" مهـزوم وأن عليـه الإطاعـة والانصياع، الاعتراف بالشراكة هو اعتراف بالهزيمة – ونحن من الشعوب التي تجد غضاضة كبرى في الاعتراف بالهزيمة أو بكوننا ضحايا، يقول **باسم النبريص** حـول هذا المعنى:

لا تقولوا: تقاعست عن واجب

فأضعت الوطن !

أرقتني بلادي أغلب عمري

وحين أتى غاصبوها: غفوت

ليس من خسة إنما من وَهَن

فاغفروا لي إذن واغفروا لي إذن! [37]

القبول بمجيء الغاصبين هو الوهن بعينه، المهزوم يعترف بهزيمته، ولأننـا منـذ بداية هذه الدراسة أخذنا بعين الاعتبار أن ما يكتبه المهـزوم يختلـف عمـا يكتبـه المنتصر، وأن ما ينتِج عن الهزيمة غير ما ينتج عن النصر، فإننا الآن بصدد نصوص شعرية تنضح باعترافها بالقصور والفشل والهزيمة، أيضاً.

كاتب هذه السطور، ومن منطلق الدفاع الحضاري عن مكونات ثقافتنا الغنية، نشر هذه القصيدة:

خطاب التعايش هذا

حملناه للناس دهراً

ما بالهم ينكرون علينا محبتنا للتعايش.[38]

---

[36] باسم النبريص: نظم العقل الخالص، منشورات وزارة الثقافة، غزة، ط1، 2000، ص 131.

[37] المصدر السابق، ص 134.

[38] المتوكل طه: الأعمال الشعرية، ديوان: "رغوة السؤال"، مصدر سابق، ص 437.

أما عبارة "سلام الشجعان" هذه بالذات، فقد كانت مثيرة لكاتب هذه السطور بالذات، وقد تضمنها ديوان "ريح النار المقبلة":

فاعتذروا يا شهداء

اعتذروا للإخوة والسلطان، عقدنا "صلح الشجعان"

الفردي، فموتوا غيظاً لن يصبح أحد منكم جنرالاً أو

مسؤولاً في غزة وأريحا.[39]

ظلت الشراكة مع الآخر النقيض عصية على الفهم، والاعتصام بالمفاهيم القديمة كان أكثر سلماً وأكثر تناغماً مع الوجدان، يقول الشاعر **مازن دويكات** في قصيدة "الحمامة والأفعى" المنشورة في ديوان صدر في العام (1996) ما يلي:

في يوم ما

باضت في القن حمامة

فأتوا كلٌ للبيضة يسعى

الأول: يستجدي النفعا

والثاني: مدفوعاً دفعا

والثالث: كان يصيح بلا رأس:

لا تقتربوا

في جوف البيضة أفعى.[40]

المفارقة هنا أن الذي قام بالتحذير شخص بلا رأس، فهل يريد الشاعر منا أو من المرحلة أن تلغي هذه "الواقعية" للتعامل مع الأفعى داخل البيضة، تلك البيضة الخادعة والمخادعة التي سعى إليها الآخرون للمنفعة أو للضغط.

(39) المتوكل طه: الأعمال الكاملة من ديوان ريح النار المقبلة، مصدر سابق، ص 371.

(40) مازن دويكات: المسرات ، مصدر سابق، ص 72.

الشراكة، أيضاً، تعني للشاعر نفسه أن يفوز الآخر العدو بالمشتهيات، فيما يحصل هو شخصياً على المقصلة، يقول في قصيدة "آية":

وبعد التعوذ والبسملة

صرخت بهم:

وأعدوا لهم ما استطعتم

فأعدوا لهم

قوافل بالمشتهيات

محملة مثقلة

وأعدوا لي المقصلة

هكذا فهموا الآية المنزلة.(41)

الشاعر **محمد حسيب القاضي** يذهب هو الآخر إلى اتفاق أُوسلو الذي ينص على الشراكة، فيكتب قصيدة بعنوان "أوسلو" تتضح بالتحسر والاستذكار دون أن يفصح عن ذلك الاضطرام الذي يفور في وجدانه، يقول الشاعر:

منذ آخر مرة

لم نتقابل

لأن أحداً لم يأت

لأن أحداً لم يتذكر

في أيما جهة، الظل يسقط تحت ورقة

كيف اليد في البعيد تمر بأصابع ناقصة

هل كان لا بد من شمعدان لنطمر به جسدينا

حتى ولو ..

فعلى الساق الوحيدة للسراب دائماً يفور الزغب

كلما النباح أوشك أن يدنو بأفواهه المهلهلة

---

(41) المصدر السابق، ص 75.

ما الذي خلفنا ؟

المهد حيث تنمو أظافر الموتى وشعر

لحاهم

بسرعة أكبر

البرواز المائل من ثقل أشخاصنا المبتسمين

دون سبب

ثم البكاء الذي يتبقع أبيض على مريول شجرة

في الخارج من يتكلّم ؟

الظل الذي يقتات منا،

الساعة

الفُطر

الغبرةُ هائمة

بين خطونا واللازورد الساكت

نسيان كل أمر

لم هجرتَ القبرةَ أخيراً ؟!

ألا تعرف أن التراب يفترس مدعويه ؟![42]

لقد أوردت القصيدة كاملة لأهميتها البالغة، ذلك أن الشاعر كان من الذين عادوا إلى الوطن حسب اتفاق أوسلو، ولأنه من الشعراء الذين كتبوا أغاني الثورة التي حازت على شهرة بالغة، ولأن – ثالثاً – هذه هي القصيدة المباشرة بهذا العنوان "أوسلو"، أي أنها تذهب مباشرة إلى ما حدث، والقصيدة كلها مجموعة من الأسئلة التي تجلد الذات ثم لا تجد مبرراً لهجر القبرة.

---

[42] محمد حسيب القاضي: ثم رمادك في رقصة ، وزارة الثقافة، غزة، ط1، 1997، ص 55 - 56.

هذه القصيدة بأسئلتها وغموضها وعدم إفصاحها عن نفسها ورقصها في المنطقة الفاصلة بين العتمة والنور لا تريد أن تقول الأشياء بوضوح، ولا تريد نصفاً واحداً من الكأس.

هذه القصيدة التي تحاول أن تقارن بين وضعين، وأن تكره ما ودعت، وأن تحذر مما تستقبل، تستبعد الكلام عن الشريك مقابل الحفر في الذات بمعنى التوقف قبل المضي في طريق من "اللازورد الساكت"، ومن العجب أن يقول الشاعر: إن التراب يفترس مدعويه! هذا التراب الذي قدّس طوال الوقت يتحول بعد أوسلو إلى مفترس؟! عملية فصام حقيقية؟!

الآخر الغربي

تتعدد صور الغربي في القصيدة الفلسطينية بعد اتفاق أوسلو، إذ لم يعد هذا الغربي يمتلك صورة نمطية، بل تعددت مستوياته وماهياته، ولكن الملاحظ في هذا الصدد أن الشاعر الفلسطيني وبعد اتفاق أوسلو صار أكثر دقة، وربما حدّة، في الإشارة إلى هذا الغربي، ويمكن القول: إنه صار أكثر "معرفة" أو رغبة في المعرفة، وبالتالي الحوار والجدل مع هذا الغربي، اتفاق أوسلو فتح الشهية في الحوار والجدل، فقد تنازل الكثيرون عن الأفكار المسبقة أو الأيديولوجية – في ظاهرة عجيبة، فإن معظم المثقفين اليساريين الفلسطينيين تحولوا إلى منادين بالليبرالية والحوار والديمقراطية والتعددية ومجتمع العلم والمؤسسات المدنية في سلوك لم يؤصل له، وبدا كأنّه قفزة في الهواء-.

الشاعر **سميح محسن**، مثلاً، الذي وقف أمام قصر هشام بن عبد الملك في أريحا رغب في أن يحاكم هذا الخليفة المبذّر، ومن ثم أن يحاكم التراث كله، فلم يجد سوى أن يقارن بين ماضينا المليء بالثقوب والغربي الذي لا يفهم عمق مأساتنا ولا يدركه، يقول الشاعر:

هل يفهم الغربي لهجتنا
فيتركنا
نثرثر فوق حمّام الخليفة

"تلك مدفأة

بماء الورد اغتسل الأمير

أزال عنه جنابة الليل الأخير"

السائح الغربي ينسى أن يعيد إلى الغزالة ثديها

ويزيل ملح البحر

طين البحر

عن جسد تعرى بين أنبتة القصب

قُمران أقرب من ثدي امرأته عليه

قُمران أقرب من أثينا

:

قُمران بين يديك - جارية وعارية -

ويشتعل الجسد

هلا تأملت الغزالة بين أنياب الأسد

لتعيد رسم فسيفسائك.[43]

الشاعر هنا "يعاقب" ظواهر في تاريخنا باستخدام السائح الغربي الذي يبحث عن "قُمران" ليواصل لنفسه ثقافة الاستعلاء والاستعمار، فيما يتجمد الخليفة في بذخه وفسيفسائه في غفلة عجيبة !

الغربي – كاستعماري- هو الأكثر ظهوراً في القصيدة الفلسطينية عادة منذ أكثر من قرن كامل، وهذا الشاعر **أحمد يعقوب** يستعمل مفردة جديدة لوصف هذا الغربي، يقول في قصيدة "البقاء على قيد الوطن":

قلت "للكوزموبولوتي":

أعطني وطناً أولاً

لأختار البياض وطناً لي

(43) سميح محسن: الممالك والمهالك، مصدر سابق، ص 73 - 74.

أعطني وطناً أولاً

لأختار

على النساء تكون بلادي

أعطني وطناً

ليكون الزمان بلادي

وأزهو بالسؤال

ماذا بين " الوجود" و"العدم".[44]

"الكوزموبولوتي" هو النظام العالمي الجديد، هو الصيغة الاستعمارية الجديدة للآخر الغربي، هو كل شيء ما عدانا وما عدا ما نمتلك، القوة والطغيان والظلـم والـتحكم، ولهذا يصيح به الشاعر: أعطني وطناً أولاً لأصبح إنساناً أختار وأحتار وأسأل الأسئلة الإنسانية الكبرى.

الشاعر **أحمد يعقوب** لا يتوقف عند هذا، بل يذهب إلى الجدل مع "الآخـر" الـذي تلبّس كل شيء؛ العدو والفلسفة والفكر والسياسة. يقول الشاعر في القصيدة ذاتها:

يا جُند:

ثمة كلام

ثمة كلام

ثمة كلام

ثمة كلام حجبته الأحذية الحديدية عن الرمادي

فيك

كلام اليهودي "ماركس" بصنارة حتميته

ولهذا أقول:

"الصهيونية أفيون الشعوب" علّ مومياء لينين

تسمع:

---

[44] أحمد يعقوب: البقاء على قيد الوطن، أوغاريت للنشر، رام الله، ط1، 2003، ص 15.

الصهيونية أعلى مراحل الإمبريالية
كلام
اليهودي "اسبينوزا" بفراره من اللاهوت إلى
الناسوت
كأنه حوت عاد من اليباب
كلام اليهودي "إسحق دوتش" وهو يؤشر
كأستاذ عتيق
بين اليهودي واللايهودي
ولهذا أقول لــ"فرويد" العزيز:
الحرية – وليس الليبيدو اللزيز– موتيف
الإنسان
يا "آينشتاين" اليهودي
إن ثانية واحدة تحت الكولونيالية اليهودية تعادل
سنين من ضوء في بئر
فليكتب الوراقون معادلة جديدة للنسبية:
كمية الحرية=الكولونيالية × سرعة التخلص منها / ضوء^2
لهذا بالضبط أقول:
"اغتسلي بلادي"
يليق بالبحر أحياناً أن يغتسل.[45]

يطلب الشاعر من بلاده أن تغتسل من كل هذا الإرث الغربي الذي تعلمناه طوال الوقت، هذه دعوة جديدة، أيضاً، تصدر عن شاعر مثل **أحمد يعقوب** تربى على هذا الإرث. إن الاغتسال الذي يدعو إليه الشاعر هنا بمعنى أن هذا الإرث الغربي– بجذريه اليهودي والإغريقي– هو الذي أنتج الاحتلال والعدوان والسيطرة، أي أن

[45] المصدر السابق، ص 22-23.

الشاعر يكتشف أن هذه "العلمانية" ومنهج البحث الغربي والفكر الغربي "الملوث" (لاحظ كيف يصف الليبيدو بأنه لزيز وليس لذيذاً وأنه يضع تعريفاً آخر لدوافع الإنسان وفطرته) انتهت إلينا بالاحتلال، ومن هنا يتجرأ الشاعر ليضع قانوناً رياضياً للنسبية جذره الحرية وحدوده سرعة التخلص منها. إن الاغتسال يعني الحرية هنا، الاغتسال من الفكر الغربي والحرية من الاحتلال، موقف جديد تماماً!

ولا يعيب هذه القصيدة الجرأة أو الحرارة أو حتى المضمون غير الحذر، ولكن ما يعيبها تلك النثرية العالية التي طمحت إلى أن تتقدم بحرارة الشعر وقفزاته العالية.

الهجوم على النظام العالمي الجديد ورفضه ومقاومته كانت، أيضاً، المحور الذي قامت عليه قصيدة **ماجد الدجاني**:

من قال أن ندع النظام العالمي يشلنا

ويزيد من هيروييننا

ويزيد في أوصالنا ألم المفاصل

الغرب شاء بأن يراك مهدّماً والكل قد أضحى مقاول.[46]

يلاحظ هنا أن الشاعر الفلسطيني – ومن خلال رغبة عارمة في المجابهة والنضال – يطوّع قصيدته لتستوعب المتغيرات، ولهذا فإنه يضطر إلى النزول من علياء الشعر إلى لغة الحواري والشوارع، فهو يريد لقصيدته أن تكون "عارفة" و"شاملة". ولكن نجد عند الشاعر **علي الخليلي** في ديوانه "القرابين إخوتي"، الذي حمل يأسه وأحزانه وخيبات أمله، صورة الغربي تلتبس كثيراً، فهو أصل المشكلة وصانعها، ولكن يتحول، أيضاً، في لحظة ضعف ويأس إلى أمل الخلاص. يقول الشاعر **الخليلي** في قصيدة "لتنهض بي بيتاً بيتاً":

في وطني، أبحث عن وطني، وأغمز للسائح الأجنبي، أن يعيرني قميصه،

وحقيبته، وجواز سفره، ليوم واحد فقط، أموت بعده، لا بأس، وقد

امتلأت بالعمر المديد في الشارع المقدسي، أبحث عني، فأصطدم بالقصيدة

---

[46] ماجد الدجاني: قمر على شباكنا ، مصدر سابق، ص 78.

المنثورة الرديئة، وبالحفريات الإسرائيلية تحت أسوار الأقصى، وبالوجع الشديد. من الفبركة الشرق – أوسطية، فهل أنا أنا ؟! إلى سلة فارغة نسيتها جدتي عند باب الخليل، ولم تتقصف تحت سنابك خيل الإنجليز في العام (1921)، وحتى تحت جنازير دبابات صهيونية في العام (1967)، وحتى تحت مواثيق وقرارات ومعاهدات "البقرة الضاحكة" التي يعدونها للذبح في أعوام تلي، ولم تزل دواليك.

يا سلة جدتي، يا أنا، في السوق، فمن ذا الذي يعرف، ومن ذا الذي يكتب الرسالة لحفيدتي في الكرى أحلم أو أتكبس، إن القدس تربط قدمي بالفلقة. وتضربني ثم تضربني، أنا العاق الغامز للسائحين والسائحات

من أجل دولار واحد

والله يا منامي، ما غمزت لأجل هذا، حاشا وكلا، ولكنني أبحث عن قميص مشجّر، وحقيبة لائقة وجواز سفر نافذ المفعول.(47)

يبدو "الغمز" للسائح الغربي نوعاً من الخلاص الشخصي، ولهذا فإن الشاعر في القصيدة ذاتها يتراجع عن هذا الجلد الذاتي ليقول:

أشهد أن مدينتنا الطوافة في البحر

تئن على ألواح الخشب المنخورة

وتنوح كما ناحت في الأقفاص حمائم مأسورة

وتموت بلا تذكار

لولا بضعة صبيان عبروا تلك البوابة في الليل

وشدوا تحت الريح وتحت النسيان أعنة خيل

من خيل قتلتها الأسماء الذهبية في المتحف.(48)

---

(47) علي الخليلي: القرابين إخوتي، منشورات وزارة الثقافة ، عمان، ط1، 1996، ص 119 - 120.

(48) المصدر السابق، ص 121.

الشاعر **علي الخليلي** في ديوانه هذا يعبر عن أقصى ما في روحه من خيبة أمـل ومرارة وإحساس هائل بالفشل يقول في إحدى قصائد هذا الديوان:

أيتها اللغة

اقنعي بالأُميّة المتفشية

أيتها اللغة

هل تمتلكين القدرة على تدمير واشنطن مثلاً؟

هل تمتلكين شراسة ملكات الجمال في العالم ؟![49]

لنلاحظ أن الشاعر يريد أول ما يريد من لغته أن تدمر واشنطن ولا شيء آخر !! علي الخليلي يتهم لغته هكذا:

أيتها اللغة

أنت باطل، طالما لم تنبت لك أسنان وأظافر

ولم تتعلمي أن الكتب وحدها هي قشور بطيخ

قشور أي شيء.[50]

ألا يذكرنا هذا بدعوة الشاعر **أحمد يعقوب** بلاده إلى أن تغتسل مـن كـل شـيء، وتحريض الشاعر **ماجد الدجاني** بأن نتخلص من هيروين النظام العالمي .

محمود درويش – وحده – يقف متميزاً في مقارباته مع "الآخر" عموماً في قصيدته "تعاليم حورية" – وحورية هي والدته – يقول:

لا نلتقي إلا وداعاً عند مفترق الحديث

تقول لي مثلاً: تزوج أية امرأة من

الغرباء، أجمل من بنات الحي، لكن، لا

تصدق أيَّة امرأة سواي، ولا تصدق

---

(49) المصدر السابق، ص 164.

(50) المصدر السابق، ص 164.

ذكرياتك دائماً، لا تحترق لتضيء أمك،
تلك مهنتها الجميلة، لا تحن إلى مواعيد
الندى، كن واقعياً كالسماء، ولا تحن
إلى عباءة جدك السوداء، أو رشوات
جدتك الكثيرة، وانطلق كالمهر في الدنيا.
وكن من أنت حيث تكون، واحمل
عبء قلبك وحده ... وارجع إذا
اتسعت بلادك للبلاد وغيَّرت أحوالها. [51]

يبدو الشاعر- حسب وصايا أمه - غير متعلق سوى بذاته وبحريته الشخصية أولاً وأخيراً، غير متعصب لأحد أو منحاز لشيء. المهم هو "احمل عبء قلبك وحده" و"كن من أنت حيث تكون" هذا الإحساس بالتفرد و"الابتعاد" ووضع المسافات والاكتفاء بالذات يعبر عنه الشاعر **حسين البرغوثي**، أيضاً، في ديوانه "توجد ألفاظ أوحش من هذه":

أمر على الأرض كأني لست معنياً إذا ما
مررت بأن أدافع عن قطعة الأرض التي
أوجد فيها، أمر على الأرض حتى
أودعها
من عليها وفيها
وجئت غريباً إليها، من كوكب آخر، جئت
أودع، منذهلاً بالشوارع والناس
وأذهب، أيبس من قطعة خشب. [52]

---

[51] محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، وزارة الثقافة الفلسطينية، القدس، غزة، طبعة خاصة، 1995، ص 80.

[52] حسين البرغوثي: ديوان: "توجد ألفاظ أوحش من هذه، منشورات وزارة الثقافة، رام الله، ط1، 1998، ص 13.

في قصيدة أخرى من الديوان ذاته يقول:

أحيا ولا أحنو على أحد، ولا أحزن

ولا أجني على ورد

كشحم أسود لزج على عجل مسنن

في بطن ماكنة، ممكنن. [53]

الشاعر **حسين البرغوثي**، وفي قصيدتين مختلفتين في الديوان ذاته، يصف نفسه بأنه "أيبس من قطعة خشب" و"شحم أسود لزج على عجل مسنن"، وهنا – تحت هذا الشعور العجيب بالفردانية والذاتية وعدم الانفعال أو التورط – فإن الآخر يختفي كلياً، فهو لا وجود له ولا كيان. الشاعر في هذه الحالة فوق الأهل وفوق الآخر معاً. وفي هذا تذكير بقول **محمود درويش** لعدوه: "أنا لا أحبك ولا أكرهك"، وهي مقاربة مدهشة حقاً لعدوٍّ يذبحنا صباح مساء، (حتى الله يحب ويكره !!).

على كلٍّ، فإن **محمود درويش** لا يتوقف عند مفهوم محدد أو معين للغربي، فهو يفتت هذا المفهوم إلى مركباته كلها، فلا يرى في **لوركا** – الشاعر الإسباني – إلا روحاً تطلب الحرية لبني الإنسان، فيما يرى في الهندي الأحمر رمز الطيبة الكونية التي اقتلعت وطردت من مكانها وزمانها، كما يرى في التاريخ الغربي قواسم مشتركة، ويمكن له استخدامها في سياق رؤيته الفنية والإنسانية، ولهذا، فإن **درويش** ينفتح على الآخر انفتاحاً لا يمنعه في ذلك رأي مسبق أو تنميط جاهز أو حتى أيديولوجيا معينة. يقول **درويش** في قصيدة "قافية من أجل المعلقات":

وعالمي جسدي وما ملكت يداي

أنا المسافر والسبيل

يطل آلهة عليّ ويذهبون، ولا نطيل

حديثنا عما سيأتي، لا غد في

هذه الصحراء إلا ما رأينا أمس،

---

(53) المصدر السابق، ص 79.

فلأرفع معلقتي لينكسر الزمان الدائري
ويولد الوقت الجميل! [54]

"الزمان الدائري" هذا يتمثل في العقائد والأحقاد والأوهـام والحـروب والأفكـار المسبقة، ولهذا، فإن الشاعر يريد أن يعلو على ذلك كله فيقول في القصيدة ذاتها:

تضع السماء عليّ نافذة فأنظر: لا
أرى أحداً سواي .. . [55]

(يلاحظ أن الشاعر **محمود درويش**، في قصائده الأخيرة، يميل جـداً إلـى التعـالي والتفرد واختصار العالم في ذاته، مع ميل واضح إلـى التركيـز علـى المـضامين الواضحة، وتقشف في بذخ التصوير وغلوه وإبهامه).

إن الآخر الغربي لا يظهر في شعر **درويش** بعد اتفاق أوسلو بشكل أحادي البعد أو من خلال تنميط مسبق، بل يظهر هذا الآخر على قدم المساواة بوصـفه صـانع إرث إنساني تشترك فيه البشرية كلها، وهو ما يشغل **درويش** حقاً من خلال الاتكـاء علـى الموروث الإنساني من كل الجهات من دون حساسية الرفض أو حذر التناول.

هذا الانفتاح على الآخر الغربي – من حيث هو حضارة وعلم وفن – ظهـر فـي أشعار كاتب هذه السطور، عندما ذهب إلى فلورنسا ووقف أمام تماثيلهـا وكنائـسها ولوحاتها الشهيرة:

في فلورنسا
بإمكانهم أن يحيلوا السوق ومستودع القمح
إلى صدر توضع عليه أطياف "امتطاء المجوس"
وأن يصبح هواء الكنيسة مصلى للجنازة والأمراء
وأن يكون المدخل محبساً أخضر

---

(54) محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، مصدر سابق، ص 117.
(55) محمود درويش: المصدر السابق، ص 117.

وتكون الطاولة تمثالاً لـ"سجود الرعاة"

والساحات تماثيل لـ"داود"

وللقبل الطويلة ولقاء الغرباء

وبإمكانهم أن يكونوا أحياء

أما أنا فميت يسير، جاء من أرض القتل

إلى هذه المنحلة الفارهة.[56]

لنلاحظ أن الشاعر هنا، وعلى رغم انبهاره بما يرى، سرعان ما "عاقب" نفسه بالمقارنة بين هذه "المنحلة الفارهة" و"أرض القتل"، وكأن هناك أحداً يعيش على حساب أحد؟!

حسين البرغوثي استوقفه الغرب والغربي كثيراً – وهو عادة ما يضمن قصائده مقاطع بالإنكليزية –، يقول الشاعر **البرغوثي:**

بوركت من سفرٍ بين العيون وبين القناع من قدر لوحظتِ وجهاً – لوحة بالفحم يأمل أو يتأمل تمثالاً لرودان. [57]

رودان نحات فرنسي معروف يتحول إلى جزئية شعرية في قصيدة فلسطينية، و**حسين البرغوثي** بالذات يقتبس لـ **كوليردج** و**نيتشه** و**رامبو** و**مالارميه** ويكتب قصيدة إلى **كاترين ميتشل.** [58]

الغربي ليس واحداً كما رأينا، إذ لا بد من أن يعلن الغربي نفسه حتى نحدِّد موقفنا منه (شعراء فلسطينيون كثيرون كتبوا قصائد عن البوسنة والهرسك والهنود الحمر ولاجئي بوروندي وأفغانستان وحتى الشيشان، وبعضهم كتب في هجاء ملكة الدنمارك

---

[56] المتوكل طه: الرمح على حاله، أوغاريت للنشر، رام الله، ط1، 2004، ص 102.

[57] حسين البرغوثي: ديوان "توجد ألفاظ أوحش من هذه"، مصدر سابق، ص 30.

[58] المصدر السابق، ص 30.

عندما استغربت كيف أن الأمهات الفلسطينيات يتركن أولادهن في الشوارع فيتعرضون لرصاص جنود إسرائيل). [59]

هذا الغربي – المختلف سياسياً وعقائدياً وثقافياً – يحاول بعض شعرائنا أن يجدوا فيه المشترك الإنساني، فيما يراه بعضهم الآخر مجرد عملاق أعمى ظالم وبلا قلب، يقول الشاعر **إبراهيم خليل عياد** في قصيدة بعنوان "Your Uncle":

هل صحيح

أن هذا الكون (أنكل) أمريكي.[60]

والشاعر – لسخريته وألمه الشديدين – يعنون قصائده باللغة الإنجليزية، فهناك قصيدة (Ness-caffie) وقصيدة (Iam free) و(Baiker). (يلاحظ أن العناوين غير صحيحة حسب اللغة الأجنبية). في قصيدة (Baiker) يكتب الشاعر:

و(يكرز) في قبائلنا بإنجيل وقرآن

يترجم ما بآيهما إلى التوراة بالفصحى.[61]

وهذا يذكرنا بالشاعر **سميح القاسم** الذي كثيراً ما استخدم اللغات الأجنبية في قصائده، وقد انتهى به الحال فيما يتعلّق بنظرته إلى الغربي المختلف دينياً إلى القول في كتابه "كتاب الإدراك":

في تعاليم الديانات كثير للائتلاف * وقليل للاختلاف * فليكن في الكثير حسن الإجماع * وليكن على القليل كثير الاطلاع * وسبر أغوار الانطباع * وكشف الحجب عن الأمزجة والطباع * سعياً في إثر بشير بخير * ووعياً لوسواسِ نذير بِشرّ * واستبدالاً لطورٍ بطور فيتدبر أمرهم الإدراكيون * لا نزاع ولا صراع ولا يحزنون * ولا يصرفنّ الألباب نعت عن جوهر * ولا يحرفن الخطا صغير عن أكبر * أما زال

---

[59] هناك كم كبير من الدواوين الشعرية التي يصدرها أصحابها على حسابهم الشخصي، وتحمل في طياتها كثيراً من المواقف السياسية المباشرة، ويكون ذلك عادة على حساب ما فيها من شعر.

[60] إبراهيم خليل عياد: جراح وآمال، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1998، ص 103.

[61] المصدر السابق، ص 112.

عمياً أن تداخلت الديانات؟! * وتكاملت الآيات؟ * وأن النهج متشعب المسارات * أما المحجة فواحدة لدى نهاية النهايات وغاية الغايات.

:

:

وأن اختلاف المصابيح لا ينفي وحدة النور * تداخلت الديانات فليتداخل البشر * ولتتكامل الصور * بتكامل السور * وليأخذ الإدراك مقر الظن والافتئات. [62]

(فكرة اختلاف المصابيح لا تنفي وحدة النور كانت محور الرواية الأخيرة للمرحوم **عزت الغزاوي** "الحلاج يأتي في الليل" في محاولة منه لهدم الفروق بين الأنا والآخر الديني).

"كتاب الإدراك" هذا كتب بصيغة الكتب المقدسة ورسمها، ما يشي برغبة المؤلف في كتابة نص مقدس له قوة الاستخلاصات ونهائية القول، وبدلاً من أن ينادي "المؤمنين" فهو ينادي "الإدراكيين"، بمعنى أن هؤلاء الذي أُترعوا بالحكمة وبعد النظر سيكتشفون أن الديانات ذات غاية واحدة، وبالتالي فلا صراع ولا نزاع، لا غربي ولا شرقي، ذلك أنه "**بالعقل تبطل حجج الانتقائيين * من أهل الدنيا والدين * الذين يقصرون الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر على ذويهم من أهل دينهم الأقربين**"*[63] كما يقول في النص ذاته، ذلك لأننا نرى أن المؤمن انتقائي والمُدرك شامل. ويبدو أن الشاعر **سميح القاسم** لم يتخلص من إرثه الديني – وهو الدرزي الديانة – إذ يقول في النص الذي عنونه بـ"إدراك التغيير" ما يلي:

بسم الله إلا فليعتبر المدركون

وليدرك المعتبرون

أن الإرادة هي الأصل

---

[62] سميح القاسم: كتاب الإدراك، مؤسسة الأسوار ، عكا، ط1، 2000، ص 14 - 15.

[63] سميح القاسم: كتاب الأدراك، مصدر سابق، ص 14-15.

والسابق العقل.[64]

(مفردتا السابق والعقل هما من مفردات الفكر الديني الدرزي الذي يسمونه دين التوحيد، وهم يعتقدون أن العقل الكلي هو أساس كل شيء).[65] هذا "التصالح" الديني الذي يبشر به الشاعر **سميح القاسم** في العام (2000) يقابله "تصالح شخصي وجودي" يبشر به الشاعر **محمود درويش** في ديوانه "سرير الغريبة" الصادر في العام (1999):

وأنا، لن أكون "أنا" مرتين
وقد حل أمس محل غدي
وانقسمت إلى امرأتين
فلا أنا شرقية
ولا أنا غربية،
ولا أنا زيتونة ظللت آيتين
لنذهب، إذاً.
لا حلول جماعية لهواجس شخصية
لم يكن كافياً أن نكون معاً
لنكون معاً ...
كان ينقصنا حاضر لنرى
أين نحن. لنذهبْ كما نحن،
إنسانة حرة
وصديقاً قديماً
لنذهب معاً في طريقين مختلفين
لنذهب معاً ،

---

(64) سميح القاسم: كتاب الإدراك، مصدر سابق، ص 40.

(65) أحمد الخطيب: عقيدة الدروز، أطروحة ماجستير منشورة قدمت للجامعة الأردنية في العام 1984، وصدرت عن المكتبة الإسلامية، عمان ، في العام المذكور، ص 25.

ولنكن طيبين.[66]

الحلول الجماعية لا تحل الهواجس الشخصية، ولهذا، فإن الحاضر – البشع – هو الدافع للتخلص من الماضي كله وأدرانه، مرة أخرى يندفع **درويش** إلى ذاته باعتبارها محور العالم. الشاعر يريد العلاقة مع امرأته علاقة منزهة عن حاضرها وعن ماضيها، أيضاً، ولا يريد أن يراها "آخر" كما لا يريدها أن تراه "آخر"، أيضاً.

لم يعد الشاعر يريد أن يرى الهوية الجماعية أو يعرفها، بل تطامن كثيراً ليسأل، فقط، عن الهوية الشخصية، وكأن الهوية الشخصية تقفز إلى المرء من فراغ !

الآخر – الذات

نقصد بالذات ما يعتقد المرء عن نفسه، وكيف يعرّفها، وكيف يقدرها، وما هي محدداتها الروحية والنفسية والفكرية. الذات هي "الأنا" الكامنة الحقيقية البعيدة والخفية، والذات هي "الأنا" العارية من دون رتوش أو مجاملات أو أقنعة اجتماعية وغيرها.

والذات، أيضاً، ذات جمعية، بمعنى أنها إرث ثقافي وروحي ونفسي ومزاج جماعي صاغه التاريخ والمكان.

وعلى هذا الأساس، فقد حظي هذا الموضوع باهتمام بالغ ومفرط من الشعراء الفلسطينيين بعد اتفاق أوسلو، ذلك أن هذا الاتفاق وما سبقه وما لحقه عمل على دفع الجميع إلى مراجعة الحسابات ومكاشفة الذات مكاشفة مرة ولاذعة.

يقول الشاعر **زكريا محمد** في قصيدته "الأعمى":

أنا الأعمى الذي ضاعت عينه في البركة

أنا الأعمى الذي زاغت عيناه

دارتا حول المشتري

ولأنني أعمى فإن فمي مطفئ النيران (مُطْفَأ)

أعمى بلا حلف

---

[66] سرير الغريبة، محمود درويش، دار الريس، لندن، ط1، 1999، ص 16 - 17.

وأعمى كخاتم في خاتم

ولا فكاك لهما. [67]

لقد ذكر الشاعر كلمة أعمى خمس مرات، هو أعمى ولكنه لا يشكو، إنه يصف عماه بنوع من البرود والحياد العجيبين، وهو لا يذكر سبب عماه، ولا يتحدث عن نضال ما للخروج من هذه الأزمة، إنه يتحدث بعناد وإصرار عن ظاهرة لم تعد تثير فيه شيئاً.

والشاعر **محمد حسيب القاضي** يتحدث عن التباس الوجه بالقناع إلى درجة الدمع والعري والضحك:

القناع الذي ذاب في جلدنا

هل ترى مرة يرتبك

إذ نواجه مرآتنا

ونكون شهودَه

الثقيلين بالدمع والعري حتى الضحك. [68]

صار القناع – وهو الكاذب عادة – هو ما نحن عليه، ويتساءل الشاعر فيما إذا كنا – في لحظة مواجهة حقيقية مع الذات – سنهتز لهذا الوضع أم أننا اعتدنا على ذوبان القناع في الجلد.

والشاعر **حسين البرغوثي** يترفع عن كل شيء، ولا يريد أن يتصل بشيء، ولا يريد لنفسه أن تتورط، إنه ينأى بذاته بعيداً عن كل هذا الواقع:

هذا الرحيل، يسامحني الله: لا أب، لا أخت،

لا طفل، لا حب، لا أرض،

ولا وجع الآن فيّ، ولا فيّ أيضاً غضب. [69]

---

[67] زكريا محمد: الجواد يجتاز اسكدار، دار السراة، لندن، ط1، 1994، ص 89.

[68] محمد حسيب القاضي: قمر للعواء، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، 1996، ص 69.

وفي قصيدة "خلاف غير لغوي مع امرئ القيس" يواجه الشاعر **محمود درويش** الذات الجمعية، فيجلدها كعادته، يقول الشاعر:

أغلقوا المشهد

تاركين لنا فسحة للرجوع إلى غيرنا

ناقصين. صعدنا على شاشة السينما

باسمين، كما ينبغي أن نكون على

شاشة السينما، وارتجلنا كلاماً، أعدّ

لنا سلفاً، آسفين على فُرصةِ

الشهداء الأخيرة. ثم انحنينا نسلم

أسماءنا

للمشاة على الجانبين وعدنا

إلى غدنا ناقصين.(70)

هذا المقطع يذكر بمشهد مراسيم توقيع اتفاق أوسلو في البيت الأبيض بالعاصمة الأمريكية واشنطن، وكأن الشاعر بهذا المشهد يرى أننا "سلمنا أسماءنا للمشاة على الجانبين" و"عدنا إلى غدٍ لا نستحقه ولا يستحقنا"، ولهذا فهو يرى أن ذهاب **امرئ القيس** إلى **هرقل الروم** كان خطأً فادحاً، ولهذا فإن **درويش** يصيح به في القصيدة ذاتها:

لم يقل أحد لامرئ القيس: ماذا صنعت

بنا وبنفسك؟ فاذهب على درب

قيصر، خلف دخان يطل من

الوقت أسود. واذهب على درب

قيصر، وحدك، وحدك، وحدك

---

(69) حسين الرغوثي: توجد ألفاظ أوحش من هذه، مصدر سابق، ص 13.

(70) محمود درويش: ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً"، مصدر سابق، ص 155 - 156.

واترك لنا، ههنا، لغتك.(71)

لا يريد الشاعر من "الذات الجمعية" كلها سوى اللغة، ولهذا قال في الديوان ذاته:

... أنا لغتي أنا

وأنا معلقة ... معلقتان ... عشر، هذه لغتي

أنا لغتي، أنا ما قالت الكلمات:

كن

جسدي، فكنت لنبرها جسداً. أنا ما

قلت للكلمات: كوني ملتقى جسدي مع

الأبدية الصحراء. كوني كي أكون كما أقول ! (72)

عندما يعرّف الشاعر ذاته بأنه لغته فإن ذلك لا يفتح علينا أفقاً قومياً أو جماعياً، بقدر انفتاح الخيار الشخصي الوجودي، بمعنى أن هذه اللغة هي التي تجعل الشاعر يتواصل مع العالم جسداً وروحاً. الذات هنا تختار لغتها باعتبارها الإرث الشخصي وليس الجماعي، ولهذا يقول الشاعر في القصيدة ذاتها:

لا أرى أحداً سواي!(73)

لم تعد الذات تعبِّر عن الكل!

ذروة جلد الذات والرغبة في الانغلاق والتقوقع يصفها الشاعر **باسم النبريص** في قصيدة "أرق"، حيث يقول:

كرهتني

كرهت أيامي

---

(71) المصدر السابق، ص 158.

(72) المصدر السابق، ص 116.

(73) المصدر السابق، ص 117.

كرهت كل الناس!

ما حيلتي ؟

يداي لم يعبرهما النعاس منذ سنة

يداي لم يعبرهما النعاس!(74)

ويصل هذا الإحساس بالشاعر **النبريص** إلى قول جريء جداً، وذلك في قصيدة "نَفَس":

أوتدعوني لأغادر معتكفي

وأخالط أنفاس الناس

Stop

Stop

بي من ربي نَفَسٌ

كيف أدنّس نَفَسَ الرّب ؟!(75)

يرد الشاعر بلغة أجنبية ليعبر عن موقفه الرافض لمخالطة الناس الذين لا يوجد فيهم نَفَسُ الرب؟!

ما الذي يوصل شاعراً إلى أن يقول مثل هذا الكلام العجيب والجريء والمغامر – وغير الدقيق والفظّ أيضاً – ؟

إجابة جُزئية نجدها في قصيدة الشاعر **إبراهيم خليل عياد** "الصراع"، إذ يضع إصبعه على الجرح تماماً، يقول الشاعر:

أيها المهزوم فيَّ ثم مأزوم عليَّ

:

:

يا لعمري لانفعالات أراها فهلوية

---

(74) باسم النبريص: الأعمال الشعرية، ديوان: "نظم العقل الخالص"، مصدر سابق، ص 220.

(75) المصدر السابق، ص 219 - 220.

أنت كالثعلب ديناً في الصلات الموسمية
إنّما هول المآسي فيك أوكار الرزية
مثلكم يبقى جديراً بانهيار الأبجدية [76]

المشكلة هنا، إذاً، شخصية المهزوم الذي يتصف "بانفعالات فهلوية"، وفي هذا الصدد، فإن روائياً فلسطينياً آخر انتبه إلى ميلاد مثل هذه الشخصية، فقد كتب الروائي **أحمد رفيق عوض** عن هذا في روايته "آخر القرن" الصادرة في العام (1999):

"إن المنهزمين يجدون متكئات مريحة تمنعهم من الانتحار أو التطرف، إن المنهزمين يتحولون إلى كتل تضطرم باللؤم والعنف والانتهازية، وإن المنهزمين يتحولون عن الأخلاق إلى ادعائها، وعن التجربة الحقيقية إلى تمثلها، وعن اللباب إلى قشورها، وإن المنهزمين ينكرون لغتهم وعاداتهم وتقاليدهم ويكرهونها، وإن المنهزمين يستصغرون شأن نفوسهم ويقللونها، وإن المنهزمين يسخرون من كل شيء فيهم، وإنهم يعجبون بالوافد الغريب، ويقدّرون كل ما هو ليس لهم، وإنهم بذلك يسعدون إلى حين". [77]

ثم يسأل الروائي **عوض** هذا السؤال: كيف يشعر أبناء الأمة العظيمة عندما ينهزمون؟! [78]

إن هذا السؤال يدفعنا فعلاً إلى التعرف والاقتراب من الشخصية التي تشعر بالانهزام، ومن ثم التعرف والاقتراب من المجتمع الذي يشعر في صميم وجدانه أنه يعيش هزيمة منكرة.

وقد تحدث الدكتور **حسين حجازي** في كتابه الرائع "سيكولوجية الإنسان المهزوم" عن تلك الظاهرة باستفاضة وبحث عميق، حاول فيه أن يرصد الانفعالات والسلوكات التي يتصف بها الإنسان – وبالتالي المجتمع – المهزوم. [79]

---

(76) جراح وآمال، مصدر سابق، ص 97.
(77) أحمد رفيق عوض: آخر القرن، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، ط1، 1999، ص 113.
(78) المصدر السابق، ص 115.
(79) أنظر: د. حسين حجازي: سيكولوجية الإنسان المهزوم، معهد الإنماء العربي – طرابلس الغرب، 1984م.

خلاصة ما قاله هذا الباحث تتعلق باندفاع المهزوم إلى تقليد هازمه وتقليل شأن نفسه، ولكن هناك ما هو أكثر من ذلك، إذ يبحث المهزوم عن أعداء وهميين، متخيلين، وقريبين وقابلين للهجوم، كما أنه – بسبب من ضعفه – يتحول إلى ذي طبيعتين: ظاهرة مقبولة اجتماعياً، وخفية تمارس شذوذها وانحرافاتها، كما أن هذا المهزوم يميل إلى القمع كآلية نفسية للتوازن النفسي، فتتولد في المجتمع المهزوم تراتبية قمع تبدأ من السلطة السياسية وتنتهي بسلطة الأب القامعة. وعلى هذا، فإن المجتمع المهزوم يعيش حياتين: ظاهرة وخفية تختلفان كل الاختلاف، ومن هنا تنشأ في المجتمعات المهزومة ظواهر الفساد والتهتك الجنسي والانحرافات الخلقية، وتنشأ فيها نزعات الاستزلام والفساد الاقتصادي والسياسي، ولأن المهزوم يتماهى مع هازمه، فإن التبعية السياسية والاقتصادية نتيجة طبيعية لمثل هذا الواقع.(80)

يستوقفنا في هذا الكلام أن المجتمع المهزوم هو مجتمع لا أخلاقي، يميل إلى الاستخفاء والنفاق والتهتك، وأن الضعف يقود إلى الخور الثقافي والأخلاقي، وينطبق هذا الكلام، بشكل يقل أو يزيد، على معظم مراحل تاريخنا العربي الإسلامي، ففي أوقات الضعف السياسي، أو الهزيمة، تفشت ظواهر الفساد والتهتك الأخلاقي والثقافي والسياسي معاً. وتجدر الإشارة هنا حصراً إلى القرن الماضي عندما كان التيار القومي سائداً في العالم العربي، فقد كان الخطاب الثقافي أكثر تماسكاً وأكثر طموحاً وأكثر التزاماً، وعندما انهار هذا التيار وتعرضت الأمة للهزائم المتتالية تحول الخطاب الثقافي والفني إلى مناطق أخرى غريبة وعجيبة.

المثقف في هذا كله، ومن خلاله وظيفته ودوره، سيضطر إلى أن يقارن ويفاضل، وبما إن الهزيمة تنتج سلوكها وقيمها وسقوفها وتفرضها على الجميع، فإن المثقف سيتعامل مع ذلك بطريقة ما تزيد أو تقل أصالة أو ادعاءً.

وسيكون الشاعر **سميح فرج** مثالاً تطبيقياً على ذلك، فهذا الشاعر الذي يعيش في مخيم الدهيشة القريب من بيت لحم، وأصدر ديوان "عبأني الموج وقال" في العام

---

(80) هذا تلخيص مكثف للمصدر السابق حاولت أن أستعين به لفهم الظاهرة الأدبية التي نحن بصددها، لكن الكتاب يستعرض بالتفصيل الظواهر الاجتماعية والنفسية والاقتصادية للمجتمع المهزوم على مستوى الجماعة والفرد.

(1981) ومجّد فيه الثورة والمخيم، ثم أصدر ديوان "المخيم .. أنشودة الإعصار" في العام (1985) وغنى فيه للأجيال التي لم تر إلا الاحتلال، ثم أصدر في نهاية الانتفاضة الأولى ديوان "المقنع" وخصصه لأبطال الانتفاضة، نجده في العام (1997) يصدر ديوان "شتاء"، لنلاحظ أولاً اسم الديوان، فقد اختفى المخيم والنشيد والإعصار والبحر والمقنّع، وحل محله (الشتاء) – حيث الكمون والخمول والاختفاء والغياب، أيضاً –، ثم بعد هذا، بعد الثورة والثوار والمخيم والأعاصير، يصيح الشاعر **سميح فرج** في العام (1997) بما يأتي:

قررت بذات فضاء مُر

أن أبكي

مثل الأطفال تماماً

بالصوت العالي

أفتح أبوابي

ونوافذ صدري

حتى لو سمعت أمي

أو سرق الصورة عني

صُحُفي

أو شهق الشارع

حتى

لو قال الناس جميعاً:

غجري هذا

أو صفقوا كفاً

في كف

أو قالت فلسفة:

جثم الطائر

فأنا لحم

ودم

والشاهد تلك الخروبة

طاعنة في العشق، ولكن

ما زالت واقفة ترزق

وتلوّح

ما تَعبت كفّاها أبداً

قررت وإني

ساريتي تبقى عالية

لا شأن بهذا

ومياه الجدول تأخذ من عيني طفل

بعض البلور وتمشي

لا شأن بهذا.[81]

الشاعر الذي أوقف دواوينه كلها على الثورة والثوار يقـرر ذات فـضاء مـر أن يبكي، هذا الفضاء المر دفع الشاعر إلى تصرف طفولي يعترف به، البكاء بشكل علني دون حرج أو تحرج، لم يعد يكترث بالناس الذين قرر الشاعر **باسم النبـريص** أن لا يُدَنِّس نَفَس الرب بالاقتراب منهم، (ظواهر العزلة والتوجس والحذر والشك من صفات المجتمعات التي تعيش هزائم متكررة، ظاهرة الكذب مثلاً هي ظـاهرة متفـشية فـي مجتمعاتنا بشكل غير طبيعي، عداك عن الفساد والتحلّل). المثال التطبيقي الثاني هـو الشاعر **علي الخليلي** الذي أنفق عمره فـي وضـع الأبحـاث والكتـب والـدواوين والصحافة، فأصدر ما يزيد على أربعين كتاباً غير المقالات والأبحاث التي نشرها في صحف فلسطينية وعربية، وينتهي إلى هذا القول:

خذي خمسين عاماً

وخذي الباب

---

(81) سميح فرج: شتاء، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1997، ص 6 - 9.

والخشب والغزالة المعلَّقة
ودعيني في المشهد
أفكك الكلمات المتقاطعة
وأركبها على مزاجي
كلمة لا تستقيم مع كلمة
وأفق لا يلتقي مع أفق
أحافير متناثرة
أجمعها في جيبي
وأتقدم بها إلى جثتي في الهواء الطلق
وأبني في المئة الثانية من عمري.(82)

وفي قصيدة أخرى يصف نفسه بأنه:
يا أنا، هو انتظار
مثل سلة قديمة فارغة.(83)

ثم يصف نفسه مرة أخرى في القصيدة ذاتها هكذا:
يا أنا، هو انطفاء
أين، من أين، إلى أين.(84)

من العجب أن يسأل الشاعر مثل هذه الأسئلة بعد كل هذا العمر ؟!
ألا يدفع هذا إلى القول إن "أنا" الشاعر أو "آخَرَهُ" العميق والحقيقي مجرد انطفاء وضياع وخيبة أمل؟!

(82) علي الخليلي: ديوان "القرابين إخوتي"، مصدر سابق، ص 101.
(83) المصدر السابق، ص 109.
(84) المصدر السابق، ص 110.

وإن "آخر الشاعر" الحقيقي متواضع وقليل الأهمية ومهزوم ولا يدري إلى أين المتجه.

ولأن المتجه غامض جداً بعد هذا الاتفاق العتيد، يقول الشاعر مكملاً خيبات أمله وسخريته وخيبة أمله:

اسألوني عن المسافة بين حيفا وأريحا

أدلكم على الصراط

يا أيها الشظايا،

يا أيها البقايا،

سنكمل الطريق، أو نكمل السؤالَ من أريحا إلى تطوان ![85]

المسافة بين أريحا وحيفا مقطوعة بعد أن صارت حيفا "إسرائيل" فيما صارت أريحا من أراضي السلطة الوطنية الفلسطينية ضمن مواثيق ومعاهدات دولية، فإذا كانت المسافة مقطوعة بين مدينتين في الوطن ذاته، فما بالك بين أريحا في فلسطين وتطوان في بلاد المغرب، إلى هذا الحد وصلت خيبة أمل الشاعر من "أناه" التي صارت شظايا أو بقايا.

وتصل ذروة انهزام الشاعر أمام أناه الآخر إلى هذا القول:

أنا هزل الكلام

فكيف لي شفة.[86]

مثال نموذجي للشعور بالهزيمة والإحباط وخيبة الأمل، ولهذا فإن الصورة الحقيقية لـ"الأنا" أو لـ"الذات" هي صورة واطئة جداً، وفيها تقدير منخفض جداً إلى درجة الإهمال والموت والنفي والتغييب.

---

[85] المصدر السابق، ص 52.

[86] المصدر السابق، ص 61.

ونعود إلى الشاعر **باسم النبريص** الذي لم يخفِ شيئاً من إحباطه وخيبات أمله، والأهم من ذلك كله كراهيته المعلنة للآخرين الذين هم صورة ذاته ليس إلا، مهما ادعى التفرد والتميز، ها هو يريد أن يتميز عن الناس فيقول:

عادة ما تنام الخلائق في الليل
ممحوة بغبار النهار
لكنني عادة ما أقوم
إذا انتصف الليل واشتعل الجلنار
كي أشاهد روحي مجلوة تتبختر
بين النجوم.[87]

هنا، يدعي الشاعر أن روحه لم تُمح بغبار النهار، وأنه يستطيع الاحتفال باشتعال الجلنار – على عكس النائمين الذين لا يشهدون هذه اللحظة -، وأنه في تلك اللحظة (لحظة الكشف أو الإلهام أو الصدق مع النفس أو المحاسبة الذاتية أو سمها ما شئت) يعيش لحظة الزهو؛ زهو التفرد والتميز، ولكننا نفاجأ بأن القصيدة التالية تماماً تقول:

كرهتُني
كرهت أيامي
كرهت كل الناس !
ما حيلتي؟
يداي لم يعبرهما النعاس منذ سنة
يداي لم يعبرهما النعاس![88]

---

[87] باسم النبريص: ديوان "نظم العقل الخالص"، مصدر سابق، ص 220.
[88] المصدر السابق، ص 220.

يعلن الشاعر كراهيته لنفسه ولأيامه وللناس جميعاً من دون أن يقدم حجة على ذلك، بل يكتفي بالاستسلام لهذا الشعور الطاغي – يقول باستسلام قدري عجيب: ما حيلتي؟! –.

إن كراهية الذات وجلدها مظهر آخر من مظاهر الهزيمة الفردية والجماعية، وإن المهزوم – عديم الخيارات قليل الحيلة – سيضطر إلى أن يعاقب نفسه لأنها الأقرب والأسهل للهجوم والانتقام، ومن هنا نفهم قول الشاعر: ما حيلتي ؟!

أما **زكريا محمد**، فقد صوّر "الذات" مجرد "جُعل" لا أكثر ولا أقل، يقول في قصيدة "الجعل":

وكنت أُدحرجُ أوهامي أمامي

مثل جُعلٍ يدفع كرةَ الروثِ إلى مأواهُ

ومثل راعٍ أعمى

كانت يدي تجُسُّ ظهور الذئاب في حظيرتي

والدم على أنيابها.[89]

هذا قاسٍ جداً، ولا يمكن فهمه من دون فهم الظرف الموضوعي المحيط بالشاعر والمجتمع، وهو دليل، أيضاً، على عمق الأزمة التي تعبر عنها النخبة التي أحست، وما تزال، بطعنة نجلاء أصابت معظم المسلمات والبدهيات التي تربت عليها أجيال وأجيال.

"أنا" الأخرى"، أو الحقيقة، صوّرت في الشعر الفلسطيني بعد اتفاق أوسلو بطريقة كارثية؛ فيها انتقام وجلد وتهميش وتقليل شأن، كعادة المهزومين تماماً !!

الآخر الجنسي "الإيروتيكي"

المقصود بهذا الآخر، هو الآخر المشتهى، وكيف تم التعبير عن هذه العاطفة وكيف تم النظر إليها ومقاربتها في ظل ظرف موضوعي اتسم بالهزيمة والإحباط وخيبة

---

(89) الجواد يجتاز أسكدار، مصدر سابق، ص 97.

الأمل، من جهة، وظرف مصطنع – وازاه ولازمه – اتسم بالرغبة في الاستهلاك والانفتاح والتعددية، من جهة أخرى.

هذا الآخر المشتهى الذي شكّل في يوم من الأيام موضوعاً كبيراً للشعر تحت اسم "الغزل" هذه الكلمة بما تحمل من معانٍ بريئة وسامية وطاهرة وعالية وراقية، وتبتعد عن الفحش والمباشرة والتعقيد، أيضاً، تحولت الآن إلى كلمة أو تعبير آخر تتداخل فيه المعاني والاتجاهات ذات المستويات المتعددة، فقد صار تعبير "الإيروتيكا" هو التعبير الأقرب والأكثر صدقاً للتعبير عن الشعر الذي انفجر بعد اتفاق أوسلو بطريقة تدعو إلى التساؤل والتوقف.

وكالعادة، فقد شكل **محمود درويش** السقف والذائقة، أيضاً، لهذا النوع من الشعر، ففي العام (1999) أصدر درويش ديوانه "سرير الغريبة"، إذ أراد، أو حاول، أن يصل إلى أعماق هذه العلاقة مع الآخر المشتهى، أراد أن يفهم تلك العلاقة بأبعادها الروحية والتاريخية والنفسية والجسدية والعاطفية، حاول **درويش** في هذا الديوان أن يلخص العلاقة الجنسية تلخيصات كونية، يقول الشاعر:

أضمك، بيضاء سمراء، حتى التلاشي
أبعثر ليلك، ثم ألمك، كُلك ...
لا شيء فيك يزيد وينقص عن
جسدي. أنت أمك وابنتها
تولدين كما تطلبين من الله.[90]

في هذا المقطع حيرة واشتهاء وعدم فهم ورغبة عارمة في المعرفة لهذا الاشتهاء الدائم (لا شيء فيك يزيد وينقص عن جسدي)، فهل يشتهي الواحد نفسه عندما يشتهي آخره الجنسي ؟!

---

[90] محمود درويش: سرير الغريبة ، منشورات دار الريس، لندن، 1999، ص 106.

الشاعر في هذا المقطع يتحدث عن المرأة كلها (المرأة في التاريخ) وليس امرأة بعينها، هو يتحدث عن قوة الشهوة الدائمة والمتجدّدة والمستمرة، فلا يجد سوى الله تعالى ليعيد إليه الأسرار جميعاً، ولكنه – وفي مفاجأة غير سارة تبعث على القلق بالنسبة إليّ، ولمبالغته الشديدة، جعل المرأة تخلق كما أرادت وكما تريد لا كما أرادها الله ويريدها !

ويشعل الشاعر محمود درويش هذا السر أو هذا الغموض اللذيذ الذي يزيد من أُوار الشهوة واشتعال الرغبة، إنه يحفر تحت هذا الاشتهاء الذي لا ينتهي ولا ينقضي، يقول درويش:

يمر الزمان بنا، أو نمر به

كضيوف على حنطة الله

في حاضر سابق، حاضر لاحق،

هكذا هكذا نحن في حاجة للخرافة

كي نتحمل عبء المسافة ما بين بابين.(91)

يشير هنا **درويش** إلى تلك "الأوهام" التي نبنيها عن "آخرنا المشتهى" ليبقى الاشتهاء، ولنتزود بتلك الطاقة التي تدفعنا لقطع المسافة للالتقاء من جديد. **درويش** هنا "يحفر" و"يبحث" و"يحقق" تحت موضوعة الحب، إنه يتعامل مع المفهوم بعيداً عن امرأة بعينها أو رجل بعينه، ولهذا فهو يخاطب **جميل بثينة** في قصيدة "أنا وجميل بثينة":

هل تشرح الحب لي، يا جميل،

لأحفظه فكرة فكرة ؟

أعرف الناس بالحب أكثرهم حيرة،

فاحترق، لا لتعرف نفسك، لكن

لتشعل ليل بثينة.(92)

---

(91) المصدر السابق، ص 109.

الحب ليس أفكاراً، والمعرفة لا تكفي، والحب ليس معرفة، إنــه احتــراق، لهــذا، فالشاعر في هذا الديوان لم "يتغزل" وإنما حاول أن يقدم "رؤية" حول هــذا المــسمى بالاشتهاء وتلك العلاقة المعقدة والمربكة والشائكة مع الآخر المشتهى. بمعنى آخر، فقد "الغزل" القديم زخمه وبريقه ومفرداته، وتحول هنا إلى نوع آخر من أنواع الحــصول على المعرفة والتنظير لهذه العاطفة، وبكلمات أخرى، أيضاً، فــإن الرغبــة الجارفــة والدائمة في معرفة المرأة هي، أيضاً، رغبة دائمة في التعرف على الذات.

ولكننا لا نجد مثل هذا الميل لدى الشعراء والشاعرات الذين انــشغلوا بمثــل هــذا الشعر، إذ إن معظم هؤلاء انشغلوا بتصوير لحظــات الانفعــال وتجليــات الاشــتهاء بصورها الحسية في أكثرها، وقبل أن نعرض للأمثلة لا بد من القول: إن مثــل هــذا الشعر – لكثرته – أصبح إحدى صرعات الشعر الفلسطيني بعد اتفاق أوسلو، ولا بــد من الإشارة، أيضاً، إلى التذكير بأن عصور الهزيمة عادة ما تنتج أدباً رخواً ومتهتكــاً على نقيض المتوقع.

وفي الشعر الفلسطيني بالذات، فإن الشعر الإيروتيكي تميز بأن كاتبيه هم من النساء بشكل خاص. الشاعرة **أنيسة درويــش** – مثلاً – تخصصت في هذا النوع من الشعر، وقد أصدرت أكثر من تسع مجموعات شعرية لم تتجاوز فيها مثل هــذا الموضــوع، تقول الشاعرة **أنيسة درويش**:

أعشق الرجل الخشن

لأغترَّ بنعومتي.[93]

هذا الكلام المباشر يذهب مباشرة إلى قصده ويقدم خفايا من علاقة مدهشة ودائمــة الغموض – وربما تنبع قوته أن مصدره امرأة –، والآخر هنا هــو الهــدف والغايــة والوسيلة لتحصيل اللذة، الآخر المشتهى هنا يقوم بوظيفته ليس إلاّ، من دون الحفر أو

---

[92] المصدر السابق، ص 120.

[93] أنيسة درويش: من منكم حبيبي، دار الكاتب، رام الله، ط1، 1996، ص 62.

التعمق أو حتى محاولة إدراك التفاصيل أو المعاني تحت قشرة الخشونة أو النعومـــة، والشاعرة تذهب في هذا المضمار إلى حدود قصوى، فتقول:

أتحسس شفتيّ
أتشهى شفتيه
أشيح بوجهي عن شيء ما
في عينيه
أتلمس مساقط يديه
وأنسى أنه غائب.[94]

الآخر المشتهى مصدر للذّة والسعادة والرضا حتى وهو غائب، وتقوم العلاقة هنـــا على المستوى الجسدي الذي يتجلى في العيون (أشيح بوجهي عن شيء ما في عينيه)، لا بد من الإشارة هنا إلى ذكاء الشاعرة وقدرتها على الملاحظة والربط والرصد فـــي تلك العلاقة التي تقوم على الاشتهاء أولاً باعتبارها التتويج الأخير لما يسمى الحـــب، ولهذا تقول الشاعرة بكامل الوضوح والصراحة والجرأة:

حبة موز أرى نفسي
لأخلع ثوبي
وتتدحرج بي.[95]

الشاعرة **أنيسة درويش** تحاول هي الأخرى الحفر تحت معنى الإيروتيكا بطريقـــة حسية واضحة وقريبة، فهي تقول:

أحب الرجل الهادئ
ليمتعني الانتصار حين أثيره.[96]

---

(94) المصدر السابق، ص 62.
(95) المصدر السابق، ص 55.
(96) المصدر السابق، ص 50.

وتقول في ديوان آخر محاولةً فهم تلك العلاقة المعقدة مع الآخر المشتهى فتقول:

سبحانه لولاه

ما كان الرجل شيطاناً

والمرأة له إله.[97]

يبدو المعنى هنا جديداً ومفاجئاً – على الأقل في مسألة أن الرجل شيطان –، وأعتقد أن المعنى قد خان الشاعرة إلى حدٍّ كبير، فالمرأة الإله مسألة معروفة في الحضارات القديمة، أما أن يكون الرجل شيطاناً فهذا جديد، خصوصاً أن الإرث الديني والحضاري نظر إلى الرجل باعتباره ضحية للإغواء والإغراء، (في حضارات الهند وبلاد النهرين ومصر واليونان القديمة هناك آلهات كثيرات قادرات على الانتقام الشديد، وفي التوراة هنا كأرواح نسائية قادرة على إيقاع الأذى، وفي التوراة بالذات تصور المرأة على أنها مغوية زانية).[98]

وتستمر الشاعرة في (حفرها) في موضوعة الآخر المشتهى، فتقول:

أترافع في محكمة الذئاب

ويقيني أن اللّحم عواء.[99]

الذئاب هم الرجال أم المجتمع الذكوري ؟! كائناً ما كانت الإجابة فإن (الحكم) سيكون عواءً، هنا المفهوم الجنسي تحول إلى مفهوم اجتماعي فيه نفاق واستعداء ورغبة في السيطرة والالتهام، ولهذا فإن الشاعرة تفضح تلك القيم كلها بالقول:

نتذرع باللاإرادة لنقتل روح القيم

ونحن أولى بالإبادة.[100]

---

(97) أنيسة درويش: الندى الجبلي يعرق، دار الكاتب، رام الله، ط1، 1995، ص 17.

(98) فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، دمشق، ط17، 1994، ص 46.

(99) الندى الجبلي يعرق، مصدر سابق، ص 38.

(100) المصدر السابق، ص 49.

الشاعرة **أنيسة درويش**، وحتى لا تسقط في سطحية الشعر الإيروتيكي الخالص، تقول في إحدى قصائدها هذا الكلام لتؤصل لشِعرها وقضيتها ورسالتها:

نبدأ الحياة بلحظة عبور

ننتشي بلحظة عبور

ننتهي بلحظة عبور

وكلها مضائق.(101)

الحياة مضائق، ولحظات العبور – الحرجة والفرحة – مضائق، أيضاً، إذاً .. لا بأس، لنستمتع ما وسعنا ذلك !! فهل كان للشاعرة **درويش** التي كتبت الشعر في سن متأخرة دوافع موضوعية وشخصية لكتابة هذا النوع من الشعر – وخصوصاً بعد اتفاق أوسلو – ؟ بكلمات أخرى، فإن هذا الشعر الذي كرست الشاعرة نفسها له كان صرخة أخرى من صرخات الاحتجاج والرفض والتمرد على واقع متحجر وكاذب ومنافق، إذ إن الشاعرة ألبست هذا التوجه ثوباً اجتماعياً وفكرياً تدافع عنه وتدعو إليه.

شاعرة أخرى من غزة تحاول أن تكون مخلصة لقصيدتها فتأتي أنيقة ومركّزة وشفافة، أوقفت شعرها إلى حدٍّ كبير على تلك العلاقة مع الآخر المشتهى، وهي لا تعاديه ولا تستعديه، ولا تراه نقيضاً أو طرفاً آخر بقدر رؤيته مصدر اللذة والسعادة واكتشاف الحياة والجسد والتواصل مع العالم. الشاعرة هي **سمية السوسي** التي تكتب ما يأتي:

لماذا أحبك ؟

أعطيك نهدي

تعلمه كيف تكون الأنوثة

كيف يكون امتلاك المساء.(102)

---

(101) المصدر السابق، ص 53.

(102) سمية السوسي: أول رشفة من صدر البحر، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة، ط1، 1998، ص 56.

لسبب ما، فإن الشاعرة وفي ديوانها "أول رشفة من صدر البحر" تأخذ دور الرجل في الكلام عن المرأة وليس العكس، في ملاحظة قد يكون سببها الحياء في مجتمع قـــد لا يقبل ببساطة غزل المرأة بالرجل.

ولكن الشاعرة **سمية السوسي**، وفي ديوانها الآخر "أبواب" الذي صدر بعد ديوانها المذكور الأول بخمس سنوات، في القاهرة وليس في غزة، تقول:

شفتاك تلتهمان ضياعي الأول

ما بين الصورة الداكنة

في باديتك

وخرافتي

ما ينبعث منكَ في

ما يذوب في جسدي

صبغة بدائية لآهات

لم نخفها عن أعيننا.[103]

هذا اعتراف وتصوير وتكامل واكتمال بالآخر المشتهى، والشاعرة تستمر في هـــذا التوجه فتقول لـــ"آخرها":

أريدك بكل ما تمتلك من صخبٍ

ورقةٍ

ونعاس.[104]

سمية السوسي، وعلى النقيض من **أنيسة درويش**، لا تحمّل قضيتها الشخصية أي أبعاد اجتماعية، إنها مشغولة تماماً بآخرها المشتهى، ولهذا فهي تفصله عـــن ظروفـــه

---

[103] سمية السوسي: أبواب، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص 19.

[104] المصدر السابق، ص 27.

الاجتماعية، تريده هكذا مصفّى بلا شائبة، موضوعة الآخر المشتهى تكفيهـا كحالـة وفكرة ولا علاقة لها بما هو خارجها.

الشاعرة **عائدة حسنين**، وهي من غزة، حاولت أن تعطـي للعلاقـة مـع الآخـر المشتهى أبعاداً أخرى اجتماعية وتاريخية، غير تلك الرغبة والشهوة، تقول الـشاعرة **عائدة حسنين**:

لا يمل وهو يسمع
لا يقول إلا قولي:
"قولي أكثر"
فأقول
أنتَ ربي
أنتَ أعبدُ
هذا دورك هيا قل لي
يتثاءب
"قولي أنت"
فأقول
هكذا مرت حياتي![105]

الشاعرة / المرأة مستعدة لقول: "أنت ربي، أنت أعبد"، وعندما يأتي دور الرجـل ليقول مثل ذلك فإنه يتثاءب ويرفض، وهكذا تستمر حياة المرأة فـي إظهـار حبهـا وانصياعها وتبعيتها، لم يعد الحب هنا هو الصورة النموذجية، لكنه حـب الانـصياع والتبعية وربما الخداع.

و**عائدة حسنين** تتمرد على الآخر المشتهى، وتعلمه انتسابها وانتماءهـا لنفـسها، تقول:

وللشرق آدمية حتماً تختلف، كعمري عمرها الآن السنين، قالت فتاته:

(105) عائدة حسنين: خطو المرايا، من دون ناشر، غزة ، ط1، 1998، ص 7.

أنا لست لك

أنا للفضاء

وللأبد

أنا لي أنا

والظل عالٍ.[106]

اضطراب الشاعرة بين الاستسلام لآخرها المشتهى وإخلاصها لنفسها ورؤاها نراه في هذين المقطعين من قصيدتين مختلفتين في الديوان ذاته:

وأكثر ما أكره النار

وأكثر ما يشتهى النار

ووحدي أحبك كما لو كنت لي.[107]

لنلاحظ كلمة (وحدي) الواردة في المقطع السابق لتأكيد التفرد والتميز والرغبة في وضع الحدود بين الشاعرة وأناها، وهي الكلمة ذاتها التي استعملت في المقطع التالي:

هناك وحدي وغيم هنالك

لا خوف حدّي

وحدي ووحدي

نور هنالك ماء وحلم

هنالك وحدي ولا ظل حدّي

ووحدي ووحدي.[108]

---

(106) المصدر السابق، ص 11.

(107) المصدر السابق، ص 33.

(108) المصدر السابق، ص 45 - 46.

هذا التأكيد الشديد على البقاء وحيدة، وأن في الوحدة "ماء وحلماً" يدفع إلى القول: إن الشاعرة **عائدة حسنين**، وإن انشغلت بآخرها المشتهى، بقيت على مسافة بعيدة تكفي لتميزها وتفردها، وإن هذا "الآخر" يمتلك قدراً من العذاب يساوي القدر ذاته من العذوبة – النار المكروهة والمشتهاة – .

أما الشاعرة **نداء خوري** فهي تذهب – بلغة فضاحة وإن جمّلها الشعر بغموض – إلى آخرها المشتهى باعتباره الهدف والوسيلة في آن للوصول إلى "لحظة الهطول"، تقول الشاعرة **نداء خوري**:

تتوجني جمهرةُ الخيل تفغرُ أنوثتي بحرها

تمزجني

في طيني، تبدّلُ

ظلمتي، تردني

ويسعى اللهب

يكويني

في إكليلك

جمهرة للرثاء

طقوس تتلمسني

وتلسعني قرابيني

زوج خيولك في الخمرة

كي تطفو رايتي

ويتم هطولي

انهض في زحمة الأشياء

سَجِّ وردَك

فوق سماواتي

أرِخْ طواحيني

من خفقات الذبح

من عواء العطر

من الخلايا

في خبز النساء

اسند نارك

بأجنحتي

واحتقن بالريح

اخفق في فوضاي

جمهرة من الريح

تبعثر شهوة

النهر في ساقيّ

تتهجاني

وتسرجني.[109]

الأفعال المضارعة: تتوجني، تمزجني، يكويني، تتلمسني، تتهجاني، تسرجني، هي أفعال ذات دلالات إيحائية، والشاعرة في لحظة ذروة تتحدث عن شهوة النهر في الساقين، والآخر المشتهى هنا جميل وعذب وقادر على تفجير الطاقات الكامنة في الروح والجسد، و**نداء خوري** في ديوانها هذا لا تتوقف عن رصد أوجه تلك العلاقة المدهشة والفذة والماتعة مع الآخر الجنسي وتجلياتها، وتقول الشاعرة في تصالح وتسامح واستمتاع غير متحفظ:

كانت يده تحاصرني

اخترقتْ عناقي

كانت يده تلامسني

أحرقت روحي

غربلتني

---

[109] نداء خوري: خواتم الملح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص 49 - 50.

وامتلأ حضني

من احتضاني

أنجبتني.[110]

المقطع السابق إيروتيكي بكل معنى الكلمة، والجميل فيه والمدهش أن يد الملامس أنجبت المرأة من جديد، وهذا تمجيد لتلك العلاقة بين الجنسين باعتبارها الحياة والمعرفة والتجدد والاكتشاف والولادة من جديد، وتعليق "احتراق الروح" بملامسة اليد إيمان بأن الجسد قادر على إيقاظ الروح وبعثها من جديد، وأن المتعة الجسدية متعة حقيقية قادرة على بعث الحياة وإيقاظها، وبالنسبة لموضوعنا، فإن الشاعرة لا ترى في الآخر المشتهى أية عداوة أو تميز أو انفصال، وإنما ضرورة لاستمرار الروح والحياة وتجددهما.

الشاعرة **منال النجوم** أقرب إلى الشاعرة **عائدة حسنين** في ارتباكها برؤيتها للآخر المشتهى، ورأت في تلك العلاقة جانبها الاجتماعي وليس الإيروتيكي فقط، تقول الشاعرة:

تاريخنا أقره رجال

وفكرنا يقوده رجال

وحدّنا وكدّنا

وبؤسنا ومشينا

وكل شيء عندنا

قميص

يقصه لنا كما يريد

يقودنا الرجال كالعبيد

يقال

وراء كل كارثة يدان

---

[110] المصدر السابق، ص 122.

تنسل في الخفاء
من أذرع النساء
شتان بين ما جرى
وما افترى رجال
لا تقرئي الفنجان مرة
وأطلقي فضاءات الجسد
لتنحني على ضفاف رفضك الرؤوس
ومارسي عفوية الطقوس
لا ترهبي من سطوة الرجال
ترجلي وبلّغي بالعطر: مرت من هنا
وزلزلي قلاعهم بفتنة الأنوثة
وعلميهم بعدها قدسية الجسد
وشرعي
شتان بين عدلنا وسطوة الرجال
فعندما يصير القادرون قادرات
سيختفي تبجح الوصاية
وتستحي من جورها اللغات
وتنتهي حكاية الجبار والسبايا
ونار جُلّ أهلها نساء
والحور للرجال
تمردي
تصير للفنجان فتنة الكؤوس
للبن نشوة النبيذ
للحصى شموس.[111]

---

[111] منال النجوم: وجوه ومرايا ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1998، ص 12 - 14.

أوردت القصيدة بكاملها لأهميتها البالغة، فالشاعرة التي تدعو إلى إطلاق فضاءات الجسد وعفوية الطقوس، وتسخر من نار معظم أهلها من النساء فيما الرجال يتمتعــون بالحور العين، ترى أن ثورة النساء هذه – وهي ثورة جسدية في الأساس – هـــي رد على ظلم الرجال وسطوتهم وظلمهم واستئثارهم بكل شيء؛ التاريخ والدين واللغة.

الآخر المشتهى هنا ظالم ومستبد وكريه، والجنس الذي يحلم به يجب أن يتحول إلى فضيحة (زلزلي قلاعهم بفتنة الأنوثة)، أي أن الشاعرة ترى في الجــنس نوعــاً مــن العقاب والخلخلة للنظام الاجتماعي القائم – يجب العودة إلى المدخل حيث أشرنا فيــه إلى ازدياد عدد المنظمات غير الحكومية التي اهتمــت بحقــوق المــرأة وأوضــاعها وظروفها حتى الجنسية منها، وتجب الإشارة هنا إلى ازدياد عدد الخطوط الساخنة في فلسطين التي تقدم الاستشارات على الهاتف وتزدحم صحفنا المحلية بهذه الإعلانــات حتى في ذروة انتفاضة الأقصى–.

الشاعرة **منال النجوم** التي أرادت لموضوعتها هذه أن تلبس ثوب الاجتماعي ترتبك مرة أخرى عندما تحلم بمن تحب وترغب، تقول الشاعرة:

يا أيها الرجل المقدس في دمي

هذي يدي

قبلتها ولمستها

لكنه الرجل الذي أريد

مؤجل إلى الأبد

لأنه لما يجيئ

يكون بعده مدد![112]

تحلم برجل مؤجل غير موجود، نتيجة طبيعية لموقفها من مجتمعها!

والشاعرة صريحة جداً في تعرية مجتمعها الجديد بعد اتفاق أوسلو، تقول الشاعرة بهدوء وثقة:

---

[112] المصدر السابق، ص 51 - 52.

سمعت عن تناسخ الأرواح

أنكرته

لكنني آمنت عندما

حلت رحاب

في أريحا من جديد.(113)

الشاعرة من أريحا ذاتها، والديوان صدر في العام (1998)، ورحاب (الزانية التوراتية القديمة) تعود إلى أريحا من جديد، ما معنى ذلك ؟!

ولكن الشاعرة لا تكتفي بذلك، بل تستعيد لغة التوراة مرة أخرى لتقول :

قومي يعبدون العجل من بعدي

من بعدي ولا عجب

فكلنا أولاد عم.(114)

ولهذا، فإن الإيروتيكا لدى الشاعرة نوع من الرفض، تستعمل فيه جسدها وفكرها معاً. تقول الشاعرة بلغة جديدة كل الجدة:

إني فرس

لا تعرف غير جموح مجنون

أبداً لا تلغي روعتها

لا تستهلك قدرتها

ما كُسرت ساقاها في الركض

ما مرت عبر مراياها كبوة

ولهذا لا فارس دجّنها.(115)

---

(113) المصدر السابق، ص 70.

(114) المصدر السابق، ص 71.

(115) المصدر السابق، ص 75 - 76.

أما الشعراء الفلسطينيون، فقد كتب كثير منهم هـذا الـشعر الإيروتيكـي دون أن يحمّلوه قضايا اجتماعية وفلسفية، بل انشغلوا بموضوع الشهوة والاشتهاء لا غير، هذا الشاعر **محمد حلمي الريشة** يقول في قصيدة من ديوانه "خلف قميص نافر":

هو ما رأى

وأنا افتتحتُ العري عن قصد البلل

لما أزل

مفتاح مومياء الحوار، أمدُّهُ

شجراً من الرغبات سائلة اللعاب، ولا

يتلعثم النهر الذي لا ينتهي بعد اللهاث.[116]

المقطع الناضح بالإيحاء الجنسي مبنى ومعنى يمثل رؤية الديوان بأكمله واتجاهه، والذي نقتطع منه ما يلي، أيضاً:

كائني فيكِ، تشهيتُ الإصابة

مثل ماعين على مهد سحابة

كُنتُني حبراً، وسلتُ

كسماءٍ فوق أعضاء رقاعي

لأرانا

(ذات ميلاد قطوفي)

مثلما حرفين في وعد كتابة ! [117]

ينشغل الشاعر هنا بلحظات تجلياته، بلحظة الكشف العجيبة (أو ميلاد القطـوف)، هو مشغول بتصوير المتعة ولا شيء بعدها أو قبلها. أمـا الـشاعر **محمـد حـسيب القاضي**، فيجمع بين الجنس والجسد وما يثير ذلك من تابوهات:

جسدُكِ كتابة

---

(116) محمد حلمي الريشة: خلف قميص نافر، إصدار شخصي ، رام الله، ط1، 1999، ص 74 - 75.

(117) المصدر السابق، ص 63 - 64.

وأنا شهوة المحبرة
أتأملك في خلوتي
وبين الله
عن الثديين والركبة
المرسومة
بالفرجار والمسطرة
ولضفيرة شعرك الخروب
أصلي
وأبتهل
وأطلب المغفرة. [118]

الشعراء، وعلى نقيض من الشاعرات، لم ينشغلوا – في معظمهم – بالاجتماعي أو الفلسفي في موضوعة الشعر الإيروتيكي، بل نظروا إلى المرأة باعتبارها هدف الشهوة ووسيلتها، فيما ارتبكت الشاعرات بالنظر إلى الآخر المشتهى، فمن الاستسلام والانصياع إليه إلى رفضه والتمرد عليه، ومن اعتباره النصف الآخر المتيّم إلى اعتباره المستبد الطاغية الذي تجب الثورة عليه، وكان الإيروتيك في الحالتين حاضراً بقوة لافتة للنظر ساعدت عليه الظروف الموضوعية والذاتية في مجتمع يتطور ويتحول ويقفز قفزات سريعة تبدو غير محسوبة.

الآخر الملتبس

عندما يسأل شخص ما "من أنا"؟ فإن هذا يعني قمة الالتباس والغموض والحيرة، وربما المرض، فكيف تكون الحالة عندما يسأل مثل هذا السؤال شخص من النخبة المثقفة ؟!

---

[118] محمد حسيب القاضي: السُّدى قطرة قطرة، بيت الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص 36 – 37.

وتزداد خطورة السؤال عندما يتم الخلط بين الذات ونقيضها، بمعنى أن لا تتم معرفة الحدود بين الذات ونقيضها، إلى درجة أن يتحول النقيض إلى ذات، أيضاً. بكلمات أخرى أوضح، عندما تتم استعارة مصطلحات النقيض وتعابيره وتاريخه وأجوائه لتعريف الذات، عندئذٍ تلتبس صورة الآخر التباساً شديداً بحيث لا تعود هناك حدود وفواصل.

هذا المدخل ضروري للقول إن الفلسطيني في صراعه الطويل مع عدوه اليهودي الإسرائيلي أصبح ذا خبرة في مصطلحات عدوه وتاريخه تماماً، بحيث إن هناك من اقترب كثيراً من ذلك العدو محاولاً أن "يجادله" من منطقته ومنطقه ولغته. إلى ذلك، فإن مقولة "إن الفلسطيني يعيد تاريخ اليهودي" مقولة تجد لها صدى كبيراً في أدبيات إسرائيلية وفلسطينية مختلفة – بعيداً عن صرخة **مظفر النواب** بأن الفلسطينيين هم يهود التاريخ –، فهناك كثيرون قارنوا بين الحركة الوطنية الفلسطينية وتاريخها وتاريخ الحركة الصهيونية، وكثيرون، أيضاً، قارنوا بين نتاجات ثقافية فلسطينية وأخرى إسرائيلية.

وفي كلامنا عن الآخر الملتبس هنا، فإن الشعر الفلسطيني، خصوصاً بعد اتفاق أوسلو وبعد الانكسارات وخيبات الأمل المدوية، تضاءلت صورة الذات فيه وقل تقديرها، إلى درجة أن تلك الذات تماهت مع "آخرها" وتمثلت به وانمحت التفاصيل والفروق بينهما. إن تماهي شخصية المهزوم مع شخصية المنتصر سلوك معروف في سيكولوجية الإنسان المهزوم.[119]

إن استعارة المهزوم تاريخ المنتصر ولغته وتاريخه ومصطلحاته وذائقته، أيضاً، جزء من منظومة ثقافية تُفرض فرضاً وطوعاً، ثقافة المنتصر تتحول فجأة إلى ثقافة رفيعة، تُحَب وتُكْرَه، تُفهم وتُدرك وتَسمح بانتقادها، ومن هنا تنشأ الحرية الكبيرة في تناولها والتعامل معها. إن ثقافة المنتصر عادة ما تكون متسامحة وواسعة، على عكس ثقافة المهزوم التي تضيق فجأة ولا تسمح بانتقادها وتتحول إلى قوالب متكلسة – تتحول بفعل الهزيمة إلى تراث مقدس –.

---

[119] للتوسع انظر كتاب: سيكولوجية الإنسان المهزوم، مصدر سابق.

في هذا الصدد، فإن الشاعر **محمود درويش** هو من أكثر الـشعراء الفلـسطينيين الذين يقدمون لنا الآخر الملتبس إلى درجة صادمة.

في دراسة مطولة نشرها الناقد الفلسطيني **صبحي شحروري** عن استعمال **محمــود درويش** لمفردة "البعيد" التي ترد في أشعاره – وخصوصاً بعد اتفاق أوسلو –، حــاول الناقد أن يرصد الأبعاد والدلالات التي تحملها هذه اللفظة، فحدد ثلاثة مجــالات لفهــم تلك المفردة واستعمالاتها، وهذه المجالات هي:

أ. الميثولوجيا العبرية.

ب. الميثولوجيات الأخرى في المنطقة .

ت. تأويل هذا "الالتصاق المهلك" في مصطلح "أنا البعيد".[120]

الالتصاق المهلك هو من استعمال الناقد **شحروري**، الذي اقتطع هذا المقطــع مــن جدارية **محمود درويش** ومن ثم يعلق عليه:

سأصير يوماً شاعراً

والماء رهن بصيرتي، لغتي مجاز

للمجاز، فلا أقول ولا أشير

إلى مكان، فالمكان خطيئتي وذريعتي.

أنا من هناك، "هنا" ي يقفز

من خطاي إلى مخيلتي ...[121]

يعلق الناقد **شحروري** على هذا المقطع بقوله: والمكان في حياة أي منــا أحــداثي أول، ثم هنا التخلص منه، وهو واحد من العنصرين اللذين تقوم عليهما الهوية، بل هو

---

(120) صبحي شحروري: دراسة بعنوان "جدارية محمود درويش، مدارات الحسّي والمجرد "الجزء الثاني، مجلة الشعراء، العدد 21، صيف 2003، رام الله.

(121) محمود درويش: جدارية، دار الريس، لندن، ط1، 2002، ص 13- 14.

العنصر المعلن، إذ عادة ما نسأل من أي بلد أو مدينة أو قرية أنت، ولا يسأل عن الزمان على رغم حضوره لأن الآخر يعيش في الزمان نفسه ولا شك.[122]

ثم يقتطع الناقد مقطعاً آخر من "الجدارية" هو:

ولا تعبأ برايات القبائل،

كن صديقاً لاسمك الأفقي

جربه مع الأحياء والموتى

ودربه على النطق الصحيح برفقة الغرباء

واكتبه على إحدى صخور الكهف،

اسمي: سوف تكبر حين أكبر

سوف تحملني وأحملك

الغريبُ أخ الغريب [123]

يعلق الناقد شحروري على هذا المقطع بالقول: "لا تعبأ برايات القبائل" أي لا تهتم بانتسابك إلى واحدة منها، أما قوله: "كن صديقاً لاسمك الأفقي" فلا معنى له سوى التحول عن اسمك العمودي الذي هو امتداد في الزمان، أي فلان بن فلان بن فلان ... إلخ، من حيث أجداده لا يهتم سوى بحذفهم، أما كيف يكون الاسم أفقياً فهو أن يكون خانة بيضاء تعبأ بأي اسم يريد "جربه مع الأحياء والموتى"، أي لا بأس في أن يكون اسم شخص مات في القدم، وذكر الأحياء مجرد تغطية، فهو يريد أسماء الموتى كما يتضح، ولا يريد الموتى من بني جنسه بل الموتى الغرباء "برفقة الغرباء"، "على إحدى صخور الكهف" تفيد الرجوع بهذا الاسم إلى الماضي البعيد.[124]

وحول هذا المقطع من "الجدارية":

كلام الله عند الفجر أرض قصيدتي

---

[122] صبحي شحروري: دراسة "جدارية محمود درويش، مدارات الحسّي والمجرد"، المصدر السابق.

[123] محمود درويش: "الجدارية"، مصدر سابق، ص 15 - 16.

[124] صبحي شحروري: "دراسة جدارية محمود درويش"، مصدر سابق.

وأنا البعيد

أنا البعيد.[125]

يعلق **شحروري** بالقول: الشاعر يشير إلى ديانة أولى، لأن كلام الله إنما ورد في الكتب المقدسة، وعند الفجر تشير إلى ديانة أولى، ويؤكد ذلك هذا التبعيد، ثم هذا التركيز على الذهب:

ذهبية آثارهم

ذهبية.[126]

وسيتضح هذا المعنى بالرجوع إلى التوراة: "وأخذ **داود** أتراس الذهب التي كانت على عبيد **هردعزر** وأتى بها إلى أورشليم" و"كان بيده آنية من فضة وآنية ذهب وآنية نحاس، وهذه أيضاً قدسها **الملك داود** للرب مع الفضة والذهب الذي قدسه من جميع الشعوب الذين أخضعهم" و"أخذ تاج ملكهم عن رأسه ووزنه وزنة من الذهب مع حجر كريم وكان على رأس داود". [127]

ويستطرد الناقد في دراسته هذه حول قول الشاعر "وماذا بعد بابل ؟"، فيقول حول هذا التساؤل: إن اليهود هم الذين نسبوا إلى بابل، أما النشيد الذي كسر أو يخشى عليه من الكسر فهو نشيد الإنشاد – قد يكون الناقد **صبحي شحروري** يتوسع في فهم النص الشعري الذي يحمل عادة قوة دافعة للتأويل، ولكن ما يجعل لدراسته هذه مصداقية قوة الحجّة وترابط الدليل–.

يكمل الناقد **شحروري** كلامه حول هذا المقطع من الجدارية:

ونهر واحد يكفي لإغواء الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصقر.[128]

---

(125) محمود درويش: "الجدارية"، مصدر سابق، ص 17.

(126) محمود درويش: "الجدارية"، مصدر سابق، ص 20 - 21.

(127) صبحي شحروري: "دراسة جدارية محمود درويش"، مصدر سابق.

(128) محمود درويش: "الجدارية"، مصدر سابق، ص 33.

فيقول الناقد: إن هذا النهر هو الأردن، واليهود أبرع من أبقى الأساطير حية؛ أساطيرهم القديمة وما أسطروه حديثاً، وسيتأكد ذلك لاحقاً بذكر العبور – كما يقول الناقد –.[129]

ثم يأخذ الناقد **شحروري** هذه الأسطر الشعرية من الجدارية:

أخذ الرعاة حكايتي وتوغلوا في العشب فوق مفاتن الأنقاض وانتصروا على النسيان بالأبواق.

ثم:

كنا طيبين وزاهدين بلا تعاليم المسيح، والمعروف أنهم اليهود – يقول الناقد – .

ثم:

حجارة بئرنا، والمقصود يوسف – يقول الناقد – .

ثم:

التشابه في كلام الأنبياء.

ويعلّق الناقد بالقول: إن الأنبياء منهم، ولذا تشابه كلامهم، وبالطبع نستثني الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) – يقول الناقد –.

ثم:

فلي سهر بطولي على بوابة المنفى وهم الذين سبوا ونفوا – يقول الناقد –.

ثم:

واتركني

---

[129] صبحي شحروري: "دراسة جدارية محمود درويش"، مصدر سابق.

كما أنا زاهد برواية العهد القديم وهو كتابهم – يقول الناقد –.

ثم:

حبة القمح الصغيرة

سوف تكفينا أنا وأخي العدو

ثم:

عليّ أن ألج الغياب

ويعلق الناقد على هذا المقطع بالقول: والغياب هنا يمكن أن يكون الدخول في هـذا الآخر الذي ظل يذكره .

ثم:

كللني بتاج الأرز وهو يشير إلى **داود** الذي استعمل الأرز في بناء **الهيكل** حسب الرواية التوراتية – يقول الناقد –.

ثم:

مثل فوضى الماعز الجبلي وهي إشارة إلى **داود** الذي كان يرعى الغنم حيث حلت روح الرب فيه وهو يرعى حسب الرواية التوراتية – يقول الناقد –.

ثم:

"**فمن سأسأل عن عبور النهر**" وهي إشارة إلى عبور **داود** النهر مع شعب إسرائيل إلى الأردن، وقد اقتبس الناقد للتدليل على ما يقول المقطع التوراتي الذي **يقول**: وأخبر **الملك داود**، وقال **لداود** قوموا واعبروا سريعاً الماء، لأن هكذا أشار عليكم أخي **توفيل**، فقام **داود** وجميع الشعب الذي معه وعبروا الأردن، وعند ضوء الصباح لم يبق أحد لم يعبر الأردن.

ثم:

من أنا

أتشيد الإنشاد

أم حكمة الجامعة

ثم:

لاشيء يبقى سوى اسمي المذهب والاسم المذهب هو **داود** – يقول الناقد –.

ثم:

بعدي سليمان كان ...

ثم:

ماذا سيفعل موتى بأسمائهم

هل يضيء الذهب

ظلمتي الشاسعة

أم نشيد الإنشاد

والجامعة؟ (130)

يقول الناقد تعليقاً على هذا المقطع: هذا تصريح بأنه **داود**، أما الموتى فهم اليهود، (كلمة اليهود من عندياتنا، أما ما كتبه الناقد فهو: أما الموتى فهم هم)، أمـــا أســـماؤهم فيحيونها، وأظن أن الذهب الذي يضيء هو العجل.(131) (لنلاحظ هنا التوســـع الـــذي يبديه الناقد **صبحي شحروري** في فهم النص الدرويشي).

---

(130) محمود درويش: "الجدارية"، مصدر سابق، ص 91.

(131) صبحي شحروري: المصدر السابق.

يكمل الناقد تعليقه على المقطع السابق فيقول: الجامعة اثنا عشر إصحاحاً قبل نشيد الإنشاد مباشرة، ثم نشيد الإنشاد بعد الجامعة، وهو ثمانية إصحاحات ويأتي قبل أشعيا، ومعروف تأثير نشيد الإنشاد على الشعر الحديث. ويضرب الناقد **شحروري** مثلاً على ذلك تأثر الشاعر **صلاح عبد الصبور** بنشيد الإنشاد، ولكنه يصل إلى هذا الاستنتاج: غير أن هناك فرقاً بين **عبد الصبور ودرويش،** فالأول تمثل ذلك وظهر في شعره كأثر، والثاني أتى على ذكره ثم أثر عليه تأثيراً عميقاً في عملية محو الهوية.[132]

ثم ينتقل الناقد في دراسته هذه إلى مجال الميثولوجيات الأخرى التي ظهرت في فلسطين وتأثر الشاعر **درويش** بها، فينتقي الناقد هذا المقطع من "الجدارية":

في الجرة المكسورة انتحبت نساء

الساحل السوري من طول المسافة

فيقول الناقد تعليقاً على ذلك: يمكن أن تكون الحضارة هنا أوغاريتية أو فينيقية، أما المحير في هذا كله فهو عبارة "من طول المسافة"، وإذا رجعنا إلى ما هو قبل وما هو بعد وجدنا أن هناك إشارة واضحة بعد ذكر العبارة السابقة في قول الشاعر:

قال الصدى:

لا شيء يرجع غير ماضي الأقوياء

على مسلات الندى ذهبية آثارهم

ذهبية، ورسائل الضعفاء للغد.

الأقوياء هم العبريون – يقول الناقد **شحروري** – لبقاء أساطيرهم، وهم مَن آثارهم ذهبية كما رأينا، فيكون طول المسافة بين "واقعنا" وواقعهم، وهو (غير) فاعل بسبب البعد (3000 ق.م) مثلما هي الأساطير العبرية الأقرب (1000 ق.م) فاعلة وحاضرة، ليس بسبب قربها فقط، وإنما لفاعلية من أبقوها حية، إذاً – يكمل الناقد – فحتى هذا

---

[132] صبحي شحروري: المصدر السابق.

الذكر الذي جاء عابراً وضعيفاً إنما أُلحِقَ بالأسطورة العبرية، ومع أن هؤلاء العبريين لم يصلوا الساحل، يقول **درويش** في جداريته:

فقد نتعلم الإشراق

هذه إشارة صوفية، وقد أشرت إلى أن الإشراق مكابدة وليس تعليماً– يقول الناقد–، قد ذكر الشاعر طريق دمشق، وهي أقدم عاصمة، ومركز الحضارة الآرامية، يقــول **درويش** بعد ذلك:

ولم نشارك في تدابير الآلهات اللواتي يبدأن النشيد بسحرهن وكيدهن.

هنا – يقول الناقد – إشارة إلى **عشتار** التي حاولت إغواء **أنكيــدو** بعد تحوله مــن حيوان إلى إنسان، يقول الشاعر في جداريته:

فغني يا إلهتي الأثيرة يا عناة

عناة أخت **بعل** ومنقذته – يقول الناقد –، ثم يقول الشاعر مستطرداً:

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد الرافدين، مسلة المصري

مقبرة الفراعنة.

مجرد ذكر عارض – يقول الناقد – .

كان أوزيريس مثلك

وهي إشارة عابرة – يقول الناقد – . ويقول الشاعر:

سائرون على خطى

جلجامش الخضراء

لا بد لي من حل هذا

اللغز أنكيدو.

يقول الناقد بعد هذا المقطع: إسلامياً يريد الشاعر أن يأخذ سورة الرحمن بسبب ما فيها من نون، وطوق الحمامة لما فيها من حب، وذكر **امرأ القيس** و**مجنون ليلى**، ثــم

ذكر روما و**بنلوب**، وباستثناء **جلجامش وانكيدو** كما سبق أن أظهرت، **فهو** كله ذكر عابر، لقد التزمت الحياد التام هنا وعرضت لما **هو موجود**، لكن **بقي في ذهني** سؤال: ترى هل الشعر الذي لا بد فيه من ذهول يمكن أن يرتب هذا التصاعد في ذكر الميثولوجيا العبرية وتمثيلها، أجاء بها الشعر هكذا، أم كان وراءه شيء من الهندسة ؟

ويستطرد الناقد **شحروري** القول: ورد ما يلي في "الجدارية" مرتين مكرراً هكذا:

وأنا البعيد

أنا البعيد

كما وردت مرة بالصيغة ذاتها:

وأنا البعيد

أنا البعيد.

وفي تفسيره لهذه العبارة يقدم الناقد **صبحي شحروري** تعليقه مقدماً له بما يلي: وجدت بعد لأيٍّ التأويل التالي لهذه العبارة المكررة، ومعروف أن هذا التأويل يلزمني ولا يلزم الشاعر وهو جهدي فقط، حتى لو كان هذا قصده، فلا يهمني هنا قصده (لنلاحظ أن الناقد وهو متمرس وذو خبرة وتجربة يتحرج كثيراً من التوسع في فهمه لنص **درويش**).

يقول الناقد مكملاً كلامه: إذ يقارن **جاك دريدا** بين اليهودية والهيلينية، وانطلاقاً من هذا يمكن أن تتضح الطريق التي ينكشف بها، في الآن ذاته، التعارض بين اليهود والإغريق عند **نيتشه** "تعارض الهيمنة والتسلط المطلق مع التفوق النسبي للأول بين الأكفاء"، ذلك أن وصية حب "القريب" هي بالنسبة **لنيتشه** عبثية وفارغة من المعنى، ويقترح **نيتشة** استبدالها بحب "البعيد"، والحال أنه بهذه المقولة الجديدة يتشوّش التعارض بين الاعتدال واللااعتدال، بين المسافة اللانهائية لليهود عن إلههم وقرب الإغريق من آلهتهم مع استثناء أن الوصية النيتشوية تقبل بالعلاقة اليهودية بالإلهي، مع منحها مدلولاً جديداً عن طريق تعريف البعيد بأنه لا ينفي في الآن قرباً واضحاً.

بالنسبة **لنيتشه** اليهود بعيدون مسافة، قريبون لأنه يفضل علاقتهم بربهم على علاقة اليونان بآلهتهم، وعلى هذا يكون البعيد في النص هو اليهودي، وذلك يتفق مع ما مــر كما أشرت، ويلاحظ أن **نيتشه** احتاط، إذ لم ينف القرب من الإله عند العبريين ولــولا ذلك لتم دحض كلامه، فصورة الرب في العهد القديم توضــح مــدى قربــه، ومــن المعروف عن **نيتشه** اهتمامه بالسوبرمان الذي تمثل وعلى نحو صارخ في النازية.

بهذا التخلي عن الهوية، بل محوها، ينكشف محو عميق للذات، وهو غياب كأوضح ما يكون غياب الذات الذي هو الأهم والذي كنت أبحث عنه، لم يأت عند الإعلان عنه، "أنا الغياب"، بل جاء من حيث لا نتوقع وعن طريق التحليل – يقول الناقد –.[133]

لقد اقتبست كلاماً كثيراً للناقد **صبحي شحروري** في تأويلاتــه لجداريــة **محمــود درويش**، والرجل يعترف صراحة: "تحيّرتُ وارتبكتُ فظهرت أمامي علامات استفهام كثيرة".[134]

وهذا ما كنت أريده بالضبط؛ أن أدلل بالبرهان على أن هناك "آخر" ملتبــساً أشــد الالتباس إلى درجة أن ناقداً كبيراً ومتمرساً لا يجد تأويلاً لهذا الآخر ســوى الآخــر النقيض، ولنكن أكثر توسعاً وحدة وتطرفاً، فإن ما كتبه الناقد **شحروري** حول "البعيــد" في جدارية **محمود درويش** هو آخر ملتبس، وبالنسبة إليّ شخصياً فإن الشاعر **محمود درويش** الذي يعتبر من أكثر شعرائنا جرأةً في الاقتراب من الآخر النقيض ومقاربته، والذي يتبادل معه الأدوار في شعره، ويترفع عن معاداته، هــو، أيــضاً، مــن أكثــر شعرائنا ثقافة ومعرفة تبيح له أن "يتمثل" تاريخ عدوه، وأن "يهضمه" تماماً ليحوله إلى مجال للاحتكاك والجدل والمناقشة.

ما قاله الناقد **صبحي شحروري** وجد صدى له مماثلاً فيما قاله الشاعر **أحمد حسين** شعراً حاراً وساخناً وقاسياً، فهذا الشاعر الغاضب يصيح بشاعر آخــر يلتــبس عليــه "آخره":

سلام عليك نبيّ الدهاليز والطائرات

---

(133) صبحي شحروري: المصدر السابق.

(134) صبحي شحروري: المصدر السابق.

لقد جئت من ليلة السر تحمل أمك نصفين

هذا لهذا

وذاك لذاك

وعلمت كل العصافير في باحة الدار كيف تناقد قمح الخيانة عن راحتيك

وعلمت أحلى العصافير كيف تغني "لريتا"

لقد جئت من ليلة السر

لو جئت من زمن خالص مثلنا كنت تعرف أنك ذاكرة للتراب الذي كان أمك،

ذاكرة للثياب التي لبستها

وذاكرة للثياب التي خلعتها عليك دثاراً من الخوف والبرد أيام كانت يؤرجحها القرب والبعد عند سرير يؤلفك القرب والبعد فيه،

ولو جئت من زمن خالص مثلنا لعرفت بأن القتيل يرى أمه لحظة السيفِ لذلك يمضي وعيناه مفتوحتان

ولكنك ما كنت إلا رسولاً من الليل للساقطين

زقاقاً من الصوت تعرض فيه بغايا الكلام مفاتنها للسكارى

ومتَّ وعيناك مضمومتان على توبة المُقعدين وذاكرة من شواء السمك

سلام عليك نبيّ الدعاميص ترقص حولك وهي تخربش في الوحل تاريخ شعب بأذنابها

سلام على أمّةٍ كالسبيّة تحب أعداءَها

على بلد ليته مات قبلك موت الشهيد

فنحمل صورته في الوجوه ونقسم أحزانه بيننا.[135]

---

[135] أحمد حسين: بالحزن أفرح من جديد، مركز المشرق – العامل للدراسات الثقافية والتنموية، رام الله ، 2002، ص 85.

يحمل الشاعر **أحمد حسين** بشدة على الشاعر الذي يحمل أمه نصفين وعلّم العصافير أن تغني لـ **ريتا**، ناسياً لحظة القتل، وبدلاً من أن يتحول إلى قتيل "تقليدي" لا يغمض عينيه ليتذكر دائماً، فإن هذا الشاعر "مات" مغمض العينين على "توبة مقعدين" – وهي توبة مشكوك فيها ولا تفيد، فالمُقعد لا يستطيع إثبات توبته – وعلى ذاكرة متطايرة.

إن سبب هذا الهجوم الشديد برأيي نابع من أن الشاعر المقصود تجرأ كثيراً على تقديم الآخر النقيض بصورة لم يتعود عليها الفلسطيني ولم يقبلها ولن يقبلها، وقد يطرح السؤال هنا: ومن أين لهذا الشاعر كل هذه الجماهيرية وهذه الشعبية ؟! قد تكون هناك إجابة جزئية عن هذا السؤال تتعلق بالنجومية، من جهة، وروافع المؤسسة، من جهة أخرى، والأهم من هذا كله، كيف يُقَدَّم هذا الشاعر لجماهيره؟ من يكتب عنه وكيف يكتب عنه ؟!

تكتب الباحثة **مي نايف** عن الالتباس في تعريف الذات عند الشاعر **محمد حسيب القاضي** فتقول: عاد الجميع إلى الوطن كالمومياءات – تقصد الباحثة عودة كوادر م.ت.ف في العام (1994) –، وبسبب استمرار تكسر المرايا حتى بعد العودة وتغطية الغبار لها اختلطت صور المومياءات الموجودة في القبو، واختلط الأمر ولم يعد أحد يستطيع أن يميز ملامحه عن الآخر، فلقد عاد الجميع كشظايا موميات ليس إلاّ، ما سيؤدي إلى صعوبة العودة إلى الآخر والتعرف عليه والتماهي معه، وفي التعرف على الآخر تعرف على النفس، يقول الشاعر **محمد حسيب القاضي:**

في القبو وضع كل منا مومياء تشبهه

بعد قليل

اختلط الأمر،

ولم يستطع

أحدنا

أن يميز ملامحه عن الآخر

ربما الغبار ليس إلا

بعد العودة إلى كسور مرآة
ولطخة أوقيانوس.

وتستطرد الباحثة قائلة: هبط الشاعر كثيراً في نصه إلى الأسفل باحثاً عن ذاته، ناظراً في عمق المرآة فماذا وجد؟ وجد أنه ضائع وأن الأنا الرائية باتت تختلف عن الصورة المرئية لها داخل المرآة التي تحدث الشاعر عنها على اعتبار أنها صورة الآخر، ولكن لم تعد الأنا عند الشاعر هي الأنا، بل باتت الأنا صورة كالحة ومتشظية ومهشمة للآخر، ولم يعد الآخر هو الآخر، وهذا ما يؤكده **أدونيس** بقوله: "إن المبدع العربي يعيش غياباً مزدوجاً: عن ذاته وعن الآخر، وإنه يعيش بين منفيين: منفى الداخل ومنفى الخارج، أو بحسب تعبير **سارتر** بين جحيمين: الذات والآخر، ويؤكد أن الأنا ليست الأنا وليست الآخر، الغياب والمنفى هما الحضور".

وتكمل الباحثة: والشاعر **محمد حسيب القاضي** في نصه دائم البحث عن الآخر، والآخر بالنسبة له يمثل الوجه الأصلي والصورة الحقيقية للهوية، ولم يكن الآخر في نص الشاعر بالمعنى المتعارف عليه بين الناس في الوقت الحالي، وهو (العدو)، ولذلك قال عن الآخر الضائع:

هجرتي في مدينة ذاتي
هجرتي في محاولة البحث عني
وأسقط عيني في داخلي كي أراني
أرى ذلك الآخر الضائع مني.

الآخر هو الأصل، وتدعي الباحثة أن الآخر الأصل هذا هو الفلسطيني الكنعاني الأصيل الذي بقيت صورته في عمق المرآة الموجودة في داخل الوطن الحبيس في القبو منذ احتُل وتركه أهله الحقيقيون (لنلاحظ اضطراب الفكرة التي تعرضها الباحثة هنا)، وتدلل الباحثة على قولها بهذا المقطع للشاعر **حسيب القاضي**:

مَنْ سوف يجيء ؟

تؤكد أنك تسمع دوماً وقع خطى في الخارج

لكنك لا تبصر شيئاً وتعود إلـــى صـــمت مرايـــاك المـــصقولة بالـــصخر ومـــاء الشيزوفرينيا

فيطل الوجه الآخر ثانية، يندلق السمك

على ذاكرتك وَحليّاً برّاقاً

يندلق على الحبر وأصواتك

ولد كنعاني يبحث عن حجر أول

عن بعض ملامحه

وحنين مكسور تحت قوائم

خيل وغزاة ليليين.

وتقتطع الباحثة هذا المقطع أيضاً للشاعر **محمد حسيب القاضي:**

قد أنظر في المرآة فأبصرني

وأقول: أنا

إلا أن الآخر يرمقني برماً ويغادر

وأظل أمام الحائط، أنظر في عمق المرآة

فلا أجد ملامح وجهي

وأقرر أن أرقبني حتى أرجع بعد الظهر إلى المنزل.

وتعلق الباحثة على ذلك بالقول: وتلك محاولة من محاولات الأنا المتكررة للبحـــث عن الهوية، ورؤية الآخر القابع في عمق المرآة منذ استحال عليـــه الظهـــور علـــى سطحها.[136] انتهى كلام الباحثة.

---

[136] مي نايف: دراسة "الأنا والآخر في مرآة محمد حسيب القاضي الشعرية"، مجلة الشعراء، صيف 2003، رام الله، 2003.

"الآخر" الذي يؤرق الشاعر **القاضي** غير محدد ولا معرّف، إنه نوع من الحنين إلى ما لا يشبهه أو إلى ما يرغب في أن يكون، أو هو الآخر المثال، ولكن – مهما كان الأمر – فإن الذات التي يتحدث عنها الشاعر هي ذات تكره نفسها ولا تشعر بالأمن والأمان والاستقرار معها، ولهذا فهي تبحث عن "آخر" غامض لا ملامح له، وكان الشاعر صريحاً في حديثه عن الشيزوفرينيا.

نخلص من هذا كله إلى أن الآخر الملتبس – الذي يختلط بالذات اختلاطاً غير مبرر في كثير من الحالات – هو، أيضاً، مظهر من مظاهر الهزيمة، حيث ينزلق المهزوم بصورة واعية أو غير واعية إلى أن "يتأمل" تجربة "آخره" مهما كانت مرة أو شائكة.

الآخر التاريخي

نقصد بهذا "الآخر" الآخر الذي نتمناه – لانتصاره وقوته – أو الذي نرفضه – لجموده وقصوره –، هذا "الآخر" الغائب، الذي لا يشبه واقعنا، الذي نقيس عليه، ونقارن به، نلجأ إليه ونهرب منه، هو "الآخر" المسيطر طول الوقت، المؤرق طول الوقت، هو"الأب" بمعنى من المعاني.

للمهزوم مشكلة مع "آخره" التاريخي، وجلد الذات الذي يتميز به عادة يضطره إلى إلقاء اللوم على كل شيء حتى تاريخه، والمهزوم – لاندفاعه نحو تقليد هازمه – عادة ما يطوّر علاقة مرتبكة مع "آخره" التاريخي.

وليس من الصدفة أن يتحول كاتبان روائيان مميزان هما: **عزت الغزاوي وأحمد رفيق عوض** إلى الكتابة في التاريخ بعد اتفاق أوسلو، أصدر الأول رواية "الحلاج يأتي في الليل" ليحلل ظاهرة التطرف وكراهية الآخر، مستخدماً شخصية **الحلاج** المتطرفة التي تكتشف في النهاية أن الله فكرة عامة لا يحق لأحد امتلاكها أو التحدث باسمها، فيما أصدر الثاني رواية "القرمطي"، وهي، أيضاً، تتحدث عن التطرف والكراهية والهزيمة مستخدماً شخصية القرمطي، ولكن الروائي **عوض**، وعلى عكس **الغزاوي**، لم يخف ميله إلى رفض الآخر ومقولته، وهو ما فعله بروايته التالية "عكا والملوك" التي صوّر فيها لحظة من لحظات حروب الفرنجة خلال حصار ملوك

الغرب للناصر **صلاح الدين** في عكا، وفي هذه الرواية يتشدد الروائي في تمسكه برفض الآخر جملة وتفصيلاً.

هذان روائيان فلسطينيان مميزان يتناولان آخرهما التاريخي بطريقة ورؤية مختلفتين، وهو ما شاهدناه، أيضاً، في الفن التشكيلي، ففي الوقت الذي تفتتت فيه اللوحة وصارت أكثر رمادية، رأينا **طالب الدويك** يتجه إلى الفن الإسلامي القائم على التكرار والهندسة والإبهار البصري الشديد معتمداً على التفاصيل اللانهائية، ورأينا **حسني رضوان** يعود إلى الخط العربي يستخرج أقصى ما فيه من شفافية، وكذلك حدث ذلك في المسرح الفلسطيني بعد اتفاق أوسلو، إذ يقدم مسرح القصبة مسرحية الزير سالم لنفاجأ برؤية مختلفة للحكاية القديمة.

التاريخ مقلق ومؤرق، خصوصاً بالنسبة للمهزوم، إذ يعود إليه ليجد الإجابات أو ليطرح الأسئلة. كاتب هذه السطور – وليس من قبيل الصدفة – أصدر ديوانين يتعلقان بالتاريخ، الأول هو "حليب أسود" إذ **هارون الرشيد** يفتك بالبرامكة الذين أرادوا للدولة العباسية وجهاً وقلباً آخرين، أما الثاني فهو "الخروج إلى الحمراء" إذ **أبو عبد الله الصغير** يُسلِّم غرناطة للقشتاليين ويُطْرَد منها شر طردة.

والشاعر **حسين البرغوثي** يصدر ديوان "ليلى وتوبة" ليرصد خيبة الأمل الكبرى في الحب والحياة والكشف مستخدماً حباً مستحيلاً بين ليلى الأخيلية وتوبة الحميري.

والشاعر **محمود درويش** يصدر ديوان "أحد عشر كوكباً" ليستجلب ضياع الأندلس مذكراً بضياع آخر وخيبة أخرى.

ارتباك العلاقة مع الواقع يدفع إلى ارتباك العلاقة مع التاريخ، والاضطراب في تعريف الذات يدفع بالضرورة إلى اضطراب تعريف الماضي.

الشاعر **محمود درويش،** وفي قصيدته التي أوردنا بعض مقاطعها في هذا الفصل، يعلن خلافه مع **امرئ القيس** الذي استنجد بـ **قيصر الروم**، فيقول له **درويش:**

لم يقل أحد لامرئ القيس: ماذا صنعت

بنا وبنفسك ؟ فاذهب على درب

قيصر، خلف دخان يطل من

الوقت أسود، واذهب على درب

قيصر، وحدك، وحدك، وحدك

واترك لنا، ههنا، لغتك.[137]

يتحول **امرؤ القيس** هنا إلى آخر تاريخي مرفوض وخاطئ ومذموم، وهو لا يتميز إلا بلغته التي أورثنا إياها، أما ما عدا ذلك، فهو وحده، لم يعد الآخر التاريخي مقدساً، بل صار قابلاً للنقاش والرفض والقبول، و**درويش** يعتقد أن أحداً لم يقل **لامرئ القيس** أنه أخطأ بذهابه إلى **قيصر الروم**، ولهذا فهو يقوم – للمرة الأولى في رأيه – بكسر هيبة هذا الآخر التاريخي وقداسته.

زكريا محمد يقوم هو الآخر بمناقشة آخره التاريخي، في حواره مع **أبي العلاء المعري**، فيقول:

الكلمات توأم ضأن أبيض

تذهب واحدة عكس الأخرى

ولقد قضى شيخي الأعمى دهراً

يجمع، بكلاب من قافية صارمة، أشتات الضأن

لكي تعكس واحدة شمس الأخرى

وأنا تلميذ الشيخ الأعمى

حاولت، بلا قافية، أن أدفع ضأن الكلمات

لكي تهلك واحدة فوق الأخرى

أو تكسف واحدة شمس الأخرى

حتى يكتمل القول :

الأعمى جمّعَ

والمبصر بدّد بددا.[138]

---

[137] محمود درويش: ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً"، مصدر سابق ، ص 158.

[138] زكريا محمد: ضربة شمس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2002، ص 85.

يتحول **أبو العلاء** إلى بانٍ فيما يريد الشاعر أن يكون هادماً، بنوع من الرغبة غير المفهومة ولا المبررة سوى ما يحكم ديوان "ضربة شمس" من طاقة سوداء هادمة.

محمود درويش بالذات مشغول بالآخر التاريخي دائماً، وهو عادة ما يعطي لقصيدته أبعاداً جديدة ودلالات أعمق باتكائها على ذلك التاريخ، بحيث تتحول قصيدته بحق إلى طائر يحلق فوق الزمان والمكان معاً، في قصيدة "عود إسماعيل" يقول الشاعر:

تحت القصيدة: تعبر الخيل الغريبة. تعبرُ
العربات فوق كواهل الأسرى. ويعبر تحتها
النسيان والهكسوس. يعبر سادةُ الوقت،
الفلاسفة، امرؤ القيس الحزين على غدٍ
ملقى على أبواب قيصر، يعبرون جميعهم تحت
القصيدة. يعبر الماضي المعاصرُ مثل تيمورلنك
يعبر تحتها، والأنبياء هناك أيضاً يعبرون
وينصتون لصوت إسماعيل يُنْشدُ: يا غريب،
أنا الغريب، وأنت مثلي يا غريب الدار،
عُد ... يا عودُ بالمفقود، واذبحني عليك
من الوريد إلى الوريد
هللويا
هللويا
كل شيء سوف يبدأ من جديد.[139]

يثير الشاعر إشكالية كبرى في فهمه "آخره" التاريخي، ذلك "الآخر" القابع في الأعماق، الذي هو الصورة النهائية لـ"الأنا"، هو ما نقدسه أو ما نريد الهرب منه، والشاعر هنا يقدم لنا استخلاصات القصيدة من محطات التاريخ المختلفة، فيتوقف

---

(139) محمود درويش: ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً"، مصدر سابق، ص 48 - 49.

الشاعر عند الأنبياء الذين ينصتون بالذات لصوت **إسماعيل** – أخي **إسحق** من أبيه والذبيح حسب المعتقدات الإسلامية، والوحشي الذي يده على كل واحد ويد كل واحد عليه حسب الرواية التوراتية –، هذا النبي بالذات ينطقه الشاعر بالغناء فيدعي الغربة أمام غريب مثله، فيطلب منه أن يعود وأن يُذبح عليه من الوريد إلى الوريد – لا أدعي فهماً لعبارة "يا عود بالمفقود" هذه –، يريد الشاعر هنا أن يعيد ترتيب الحكاية الدينية التاريخية القديمة، يريد أن يكتب سيناريو جديداً لما حدث ذات يوم، **فيجعل** من **إسماعيل** عليه السلام غريباً يشارك أو يشرك "آخر" في غربته، ويريد من **إسماعيل** عليه السلام أن يصارح هذا الغريب بأنه غريب الدار أيضاً – هنا بالذات تنشأ كثير من المشاكل والأسئلة –، **فإسماعيل** عليه السلام هو أب العرب المُستعربة، وهو باني الكعبة، وهو نبيّ الله في أرض الحجاز، فلماذا يلقي الشاعر ثوب الغربة على **إسماعيل** بالذات ليقاسم بها "آخر" غيره؟؟

مهما كانت الإجابة، فإن الشاعر **درويش** في هذا المقطع يتعامل مع آخره التاريخي بوجهة نظر مختلفة، فيها رؤية مؤسسة على أن "كل شيء سوف يبدأ من جديد"، **فإسماعيل** وذلك "الغريب" هما متشابهان "غريبا دار"، ولهذا فإن **إسماعيل** يقدم نفسه ذبيحاً مرة أخرى من أجله – وليس من أجل الله هذه المرة – .

وبغض النظر عن وجهة نظري الشخصية، فإن مثل هذا التعامل مع "الآخر" التاريخي والديني والثقافي يدفعني إلى القول إن هذه "الزلزلة" و"الخلخلة" للثوابت والمسلمات نوع من إشكالية العلاقة مع تاريخنا انعكاساً لإشكالية العلاقة مع الواقع.

نجد هذه العلاقة المرتبكة، أيضاً، في ما كتبه الشاعر **أحمد حسين** على طريقته الغاضبة والعنيفة والصريحة – ومن عجب أن يتشابه **أحمد حسين ومحمود درويش** في هذا الأمر على الرغم من خلافهما الشديد في العلاقة مع "الآخر" النقيض –، يقول الشاعر **أحمد حسين** في نوع من الرد على مقطع **درويش** السابق:

لمن يا ترى يرفعون نشيد الصباح وليس لهم وطن سابق غير آبائهم

بعد أن ولدوا في قطار الحكاية وهو يؤلف أغنية للبعيد

ويستل من مدن الآس أشباحها كي يحل السلام على الأرض

إن مسَّهم هاجس من أقاصي الحكاية قالوا:
لكل بلاد غريب وليس لكل غريب بلاد.[140]

"الغريب" و"البعيد" اللذان يتحدث عنهما **درويش** لا يشبهان اللذين يتحدث عنهما **أحمد حسين**، فالأخير يقرر أن "آخره" ليس له وطن سابق غير آبائه، وقد ولد في "قطار حكاية" بينما شاعر ما يؤلف أغنيةً لـ"البعيد".

الشاعر **أحمد حسين** يستتيم إلى حكاية تاريخية أخرى غير التي يقترحها **محمود درويش**، ولكن **أحمد حسين** – في لحظة أخرى – يهاجم "آخره" التاريخي إلى درجة شتمه:

وهذي البلاد مغاور للكائنات التي فقدت جنسها في افتتان الشعوب
بزوارها
ونكاح الحضارات حين يكون اغتصاباً
ومن قرشي إلى قرشي قبائل ترجع من حيث جاءت وتنجب أبناءها من غرام القبور بأحجارها
ميتون وإن قذفوا منِيَّهم في النساء وأسماءهم في الهواء وأصواتهم في الحماقات أو تحتها
ميّتون وإن شيدوا مدناً لاجتياح العدى وجسوراً ليمشوا عليها إلى دورات المياه
وهذي البلاد هراء من الأرض فيه هراء من الناس من فوقها هوة ليس فيها سوى ما يظن الهراء
سأوصي القصيدة ألا تعود لمقبرة غير حيفا وألا تكون رثاء لغير التراب وغير الحجر.[141]

(140) أحمد حسين: بالحزن أفرح من جديد، مصدر سابق، ص 93.
(141) المصدر السابق، ص 94.

أحمد حسين – في ثورته هذه – يعبر عن أعمق ما يمكن للأزمة مع الآخر التاريخي أن تصل إليه، فهو يتنصّل من "تاريخ قريش" وهو التاريخ الرسمي الملكي العائلي القائم على فكرة "الفتح" و"العمران"، إنه لا يريد ذلك كله فهو مجرد "هراء"، والحل لديه العودة إلى حيفا والتمسك برؤيته الداعية إلى العودة إلى الجذور الكنعانية – وتبدو ثورته هذه على حرارتها لا تتجاوز حدود الرومانسية الغاضبة، فهو لا يقدم مسوغات بقدر ما يقدم شتائم –.

العودة إلى الكنعانية – ردة فعل ونتيجة لاضطراب العلاقة مع الواقع – عبر عنها كل من الشعراء **عز الدين المناصرة** و**مازن دويكات** و**محمد حسيب القاضي** وآخرون كثر.

المشكلة هنا أن أحداً من هؤلاء – على الرغم من رغبته في تأكيد سبق الملكية لهذه الأرض وكأننا في سباق مع الزمن – لم يقدم للكنعانية هذه من جميع وجوهها، فالكنعانية الوثنية الفاسقة والمنحلة التي تقوم على الزراعة هُزمت أمام قبائل البدو اليهودية الموحدة والأكثر تماسكاً من ناحية أخلاقية وتنظيمية، هذا الأمر، فضلاً عن حملهم كلمة الله تعالى، اضطر دعاة الكنعانية إلى الذهاب إلى العلمانية للتهرب من فكرة أن اليهود في تلك الفترة كانوا – فعلاً – يحملون كلام الله، فكرة ملكية الأرض لدى هؤلاء ألغت ما قاله الله تعالى عن وراثة الأرض للصالحين.

الذهاب إلى "الكنعانية" نوع من محاولة الاتكاء على "الآخر" التاريخي الذي يعطي الحق التاريخي والشرعي وحتى الديني في هذه الأرض، كما أن الذهاب إلى "الكنعانية" يعفي بعضاً من الانتماء العربي المخيب للآمال.

فكرة الكنعانية فكرة ضيقة إلى أبعد الحدود، لكنها في مرحلة من المراحل كانت – وما تزال – تشكل استنامة إلى "آخر" تاريخي مريح وسهل ويقدم حلولاً لإشكالات مؤرقة. يعود الشاعر **مازن دويكات** إلى "شكيم" – الاسم الكنعاني القديم لمدينة نابلس – فيغني لها:

شكيم ما تبقى من الشرفات

آخر قصب لمزامير الطفولة

عواء في القلب
دوزنة لإيقاع الخرافة المجنون
في عرس الرمم البائدة
شكيم موج حنين تكسّر في الروح وبوابة مشرعة
للهديل الذي يَدرجُ على الأقواس
فضاء تدلت من أبراجه
أرجوحة النعاس
شكيم آخر ما كان وأول ما سيكون.[142]

يجد الشاعر **دويكات** "آخره" أو صورته التي يتمنى أن يكونها في شكيم – آخر ما كان وأول ما سيكون –، وهو يفعل ذلك حتى تكون، أيضاً، "دوزنة لإيقاع الخرافة المجنون"، أي أن الشاعر يعود إلى شكيم – مكاناً وزماناً – ليرد على إيقاع الخرافة التي يدعيها آخره النقيض. (برأينا فإن العودة إلى شكيم لدى هذا الشاعر وغيره لا تعني أكثر من الرمزية من دون أن تحمل معها دلالات ثقافية ودينية، ما عدا القليل منهم، فالشاعر **دويكات** يتخلى عن كنعانيته هذه عندما يتحدث عن الدين مثلاً).

الشاعر **عز الدين المناصرة** يحاول أن يجعل من كنعانيته أكثر من إقليمية وأكثر من نظرة ضيقة إلى التاريخ والمكان، يريد هذا الشاعر من "آخره" الكنعاني أن يكون ليس صورته فحسب بل صورة الجميع، يقول هذا الشاعر في قصيدة "في أعالي كنعان":

إن رفرفت – أيها الحبيب – في أعالي كنعان
في أعالي كنعان
إن وصلت إلى جبال جرجرة
إن هربت – قبل الميلاد – من الجفاف
فأنت يمامة كنعان

---
[142] مازن دويكات: المسرات، مصدر سابق، ص 102.

تبربرت في أثينا
وانزرعت في سفوح الأطلس

***

هن بنات عمي إغريقيات
اقتلعن أشجار الوحشة عند مساقط المياه
هن بنات عمي أمازيغيات
حملن التفاح في أطباق السماوات السبع
هن بنات عمي النوبيات
يتناثر النرجس في أنحائهن الدموية
هن بنات عمي صحراويات
يرعبن الواحات والرمل والسيوف والأغاني
للصحابي: تميم الداري ينشدن بين الكروم
هذه الأرض لذرية السيد الجليل
ثم أصبحن عنباً في أعالي الخليل
يغتاظ البحر الميت حين يراهن في الأعالي
مثل عناقيد البلور الصافي في مزرعة القلب
هن بنات عمي خليجيات
في قاع بحر اللؤلؤ يصدن قلائد التعب
هن بنات عمي مؤابيات
كمقالع المرمر والرخام في قاع الأردن الولهان
ينشدن للخيول أغاني الثلوج
أكان لا بد أن ننتظر كلام الرواة قروناً لكي نعرف:
كنعانيات كالأبنوس في غابات الفلين
كنعانيات كزبيب بنات الشام
رعين نقاء المتوسط في قلبه الأبيض

خلعن شتلات الزيتون شرقي بيت لحم
وزعنها على النوارس والحمام الزاجل.[143]

يعيب الشاعر **المناصرة** علينا أننا انتظرنا طويلاً المؤرخين ليثبتوا لنا أن الكنعانيين هم سكان حوض البحر الأبيض المتوسط والجزيرة العربية، وأن الكنعانية التي يدعو إليها هي كنعانية الأصل والمولد والنشأة، وأن ما نراه الآن من قوميات ما هي إلا تجليات لذلك الأصل الفريد. (تجدر الملاحظة هنا أن ما اعتمد عليه الشاعر ما هو إلا رواية ضمن روايات تاريخية متعددة مختلفة ومتعارضة، الأمر الذي يجعل ما قاله نوعاً من المجاملة أو المبالغة أو كليهما، رغم وجاهة روايته التي اتكأ فيها على نظرية **د. أحمد داوود** الباحث السوري، وما قاله **عبد العزيز صالح** عن تاريخ مصر القديمة، وما وصل إليه **بيير روسّيه** في بحثه المشهور "التاريخ الحقيقي"، إضافةً إلى ما جاء به بعض المؤرخين كـ **الطبري** و**المسعودي**).

كاتب هذه السطور، وفي التفاتة إلى ما يقدمه لنا "آخرنا" الذي نتمناه أو نهرب منه، ونقيس عليه ونقارب به، يكتب عن **هارون الرشيد** ناصحاً إياه ومحذراً:

أوقف أميري جموع القائلين لكم — حرفاً من الثلج أو جمراً من الجمل
يشنّفُ الشعرُ إنصات الأمير له ؟ — أُنظر، إذن، خارج الأسوار والنزل
أُنظر ترى عجماً في كل ناحية — يعلو بهم كوكب أو سائر المثل
أُنظر ترى عجباً من وقع فاجعة — في كل ثانية، في ظلمة السبل
تسع وتسعون من شعب الرشيد لهم — بعض، وواحدهم كلٌّ بلا كلل[144]

(143) عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص 632 - 633.
(144) المتوكل طه: الأعمال الشعرية ، ديوان "حليب أسود"، مصدر سابق، ص 225 - 226.

استعارة "آخرنا" التاريخي هنا فضيحة للواقع تماماً. في ديوان "الخروج إلى الحمراء" يكتب كاتب هذه السطور عن ذلك الحاكم الذي صالح وسلَّم غرناطة، متحدثاً باسمه منتحلاً صفته:

جئت من المجد

إلى الذل

إلى الموت القادم

لكني ما خُنت، وناديتُ، ولم يسمعني

أحد، وندمتُ على ما نادمتُ ومتُّ

وأنا حي قائم

ملعون مَنْ يرمي السيفَ

وملعون من صافح محتلاً جاثم

ملعون .. آثم.[145]

نرى فيما سبق أن "الآخر" التاريخي – بالمفهوم الذي قدمناه – يبدو متهماً، ملوماً، وحتى مرفوضاً في معظم الحالات، وفي الحالة التي تتم فيها الاستنامة إليه يظهر مجرد رمز كبير من دون تفاصيل، مرة أخرى، المهزوم يربك نفسه ويربك علاقاته وعلائقه الحاضرة منها والماضية.

الآخر الإنساني

نقصد بهذا "الآخر" "الآخر" الذي نتعاطف معه، نقف إلى جانبه، نتفهم مأساته التي تشبه مأساتنا، أو نراه – في بعض جوانبه – يواجه ويعاني ما نعاني، أو نراه رمزاً لنضالنا أو تاريخنا، أو نشاركه ويشاركنا العدو ذاته أو الظلم ذاته.

هذا "الآخر" ليس العدو ولا الذات ولا أي شيء آخر، إنما هو "آخر" نشاطره ويشاطرنا عذابنا.

---

(145) المتوكل طه: الأعمال الشعرية، ديوان "الخروج إلى الحمراء"، مصدر سابق ، ص 33.

وشعرنا الفلسطيني قليل الاحتفال بغير الفلسطيني عادة، ذلك أن الواحد يتألم لجرحه أولاً، ولكن هذا الأمر تغير إلى حدٍ ما بعد اتفاق أوسلو، إذ سمح هذا الاتفاق – كما أشرنا – للشاعر وللمثقف عموماً بأن يتأمل ذاته ويتأمل غيره، ولهذا فقد تم الانتباه إلى غيرنا من الذين يعانون مثلنا أو يتعذبون مثلنا أو يُظلَمون مثلنا. يقول الشاعر **علي الخليلي:**

ثمة إنسان يرفع رأساً تحت السقف المطبق
والطوفان
ويهتف لحشائش داستها الأقدام
ويكتب في دفتره
أن العابر من نفق الأيام
هو الصاعد من ثقل القيعان
هو الموغل في النسيان
هو الإنسان.[146]

الإنسان – لدى الشاعر – هو الثائر وهو المنسي أيضاً، فالشاعر يؤمن بأن هناك إنساناً – غير معروف – أجمل من كل ما قيل ومن كل ما أنشد، يقول الشاعر:

وثمة إنسان
لم تلتقط الكاميرا صورته
لم يلتقط الشاعر كلمته
يبقى في الصورة، وعلى كل لسان
يبقى في كل زمان ومكان
أجمل من رسم الفرشاة على الحائط
أغلى، أعلى، أوفى
ثمة إنسان.[147]

---

[146] علي الخليلي: ديوان "القرابين إخوتي"، مصدر سابق، ص 66.

علي الخليلي بالذات – الذي يغني للفقراء والقرابين – يغني لآسيا كلها، باعتبارها القارة المظلومة والمحتلة والمحاصرة:

يا آسيا، يا آسيا

يا أم أولادي

ويا زينة أهلي وبلادي

فعلى رأسي تاج

وعلى بابي كف ورتاج

ألف، سين، وياء

غاية الصوفي، حتى يهلك الصوفي في نار ودادي

وعلى الأرض الفناء

آسيا، يا آسيا.[148]

يرى الشاعر في آسيويته قضية وهوية معاً.

ويغني الشاعر لـ"**برناديت**" النازحة من مذابح راوندا إلى تنزانيا، فيراها تشبهه ويشبهها:

يا برناديت

أيتها المغلوبة المنكسرة مثل نجمة بعيدة في الظلمة

ومثل راية مهزومة يتراكم فوقها الذباب والنحل والأفاعي

ومثل معدة خاوية مثقبة بالرصاص والسكاكين

:

:

أنا الآسيوي أو الأفريقي أو الهارب من قبضات الهوتو

والتوتسي، والمتسلل إلى الشرق الأوسط الذي يذوب

---

(147) المصدر السابق، ص 69.

(148) المصدر السابق، ص 78.

مثل رغوة الصابون، بين أصابع الحواة والهواة.[149]

الشاعر **محمود درويش** رأى في مأساة الهندي الأحمر مأساتنا، وفي مرافعة **برتولد بريخت** أمام العسكر ما يشبه مرافعتنا أمام الاحتلال العسكري في نسف منطقه المضحك، وهذا الشاعر بالذات هو من أكثر الشعراء الفلسطينيين استقداماً للآخر الإنساني في شعره، بحيث لم يعد شاعر القبيلة فقط وإنما شاعر القبائل كلها.[150]

أما الشاعر **مازن دويكات** فقد خصص ديوانه "وسائد حجرية" كله على الإطلاق للآخرين الذين يتشاطر وإياهم هموماً وأوجاعاً وأرقاً وأسئلة، فعلى مدى (107) صفحات هي عدد صفحات ديوانه يكتب الشاعر قصائد لشعراء وكتاب عرب وأجانب، منهم **لويس أراغون** و**بابلو نيرودا** و**ناظم حكمت** و**آرثر رامبو** و**بوشكين** و**طاغور** و**شكسبير**، ولنقرأ هذه القصيدة عن **بابلو نيرودا**:

على أرض تشيلي البهية
عمرتُ أبنية الحب هذه
وشيدتُ بيتاً على ربوة، فاسكني
يا "ماتيلدا" سوناتا دمي الوالهة
نبتة، نجمة ونبيذ
رأيتك يا قمري فوق مائدة الآلهة
اسكني يا "ماتيلدا" عروق دمي
:
وكم أشتهي يا "ماتيلدا"
حراثة هذي السهول
ونبضي حصان

---

[149] المصدر السابق، ص 136 - 137.

[150] نضرب صفحاً عن إيراد الأمثلة على ما قلناه، فهو لا يحتاج إلى إثبات، أما تعبير أنه شاعر كل القبائل فهذا، أيضاً، يستشف من أشعاره ذاتها.

وإن جعت أعجن خبزي

من الضوء والأقحوان

وأرضع ورداً

من الحلمة الوردية

وأرشف شهداً

من الشفة الكرزية.(151)

إنه نوع من الإنتاج لـ **بابلو نيرودا** برؤية الشاعر أو فهمه لتجربة **نيرودا** الشخصية والعامة. تجدر الملاحظة هنا أن أسماء مثل **لوركا** و**بابلو نيرودا** و**بول أيلوار** و**ناظم حكمت** وحتى **ت. س. اليوت** ورامبو هي من الأسماء المغرية والمغوية لشعراء فلسطينيين كثيرين استخدموا هذه الأسماء وعلقوا عليها قضاياهم وأسئلتهم، من أشهرهم **محمود درويش** و**سميح القاسم** الذي كتب قصيدة عن "لوركا" يوم زار المكان الذي قتل به، ورأى في أعداء الشاعر الذين قتلوه أعداءه، ورأى في نضاله ضد العنصرية والظلم نضاله، أيضاً.

كاتب هذه السطور، أيضاً، رأى في معاناة البوسنيين جزءاً من معاناته، إذ زار بلدة فونيتز في جمهورية البوسنة، فرأى جامعها مهدماً، فقال:

وعندما مررنا بنهر "تريتفا" صاحب

القناطر التي رأت رأس المئذنة المقطوع

كان الماء يحمل خيط الدمع

الذي ارتسم على شكل وطن

مذبوح

غير أن المترجم ميرزا قال:

إنه على شكل وردة ليليان.(152)

---

(151) مازن دويكات: وسائد حجرية ، أوغاريت للنشر، رام الله، ط1، 2003، ص 68.

(152) المتوكل طه: الرمح على حاله، أوغاريت للنشر، رام الله، ط1، 2004، ص 121.

والشاعر **حسين البرغوثي** يكتب عن الزنوج فيقول:

وشَعري في الندى متجمد كالورد، قلتُ
لها، والحدود التي أوقفتني، أوقفتني
فعبرت الليل في مستنقعات القصبْ،
عندها
وتعلقت بحبل السر بين الماء والسفن
في الطريق سمعت أن "الزنج" قد فشلوا
فمن نزلوا لعمق البحر قد غرقوا، ومن
صعدوا لسطح الماء لم يصلوا.[153]

يستدعى "الآخر" الإنساني في الشعر الفلسطيني، وخصوصاً بعد اتفاق أوسلو، ليكون صدى وصورة للذات، لتعميق المشهد ولإغنائه، وليسمع المرء نفسه.

الآخر الميت

قد يكون **تأبط شراً** أول الشعراء العرب الذين صوروا أنفسهم لحظة موتهم، فرأوا مصارعهم، وبكوا أنفسهم قبل أن يموتوا، من منطلق الرغبة في رثاء النفس أو معاقبة الجماعة، وقد عمد بعض شعراء الجاهلية إلى مثل هذا من منطلق التعظيم للذات في بعض الأحيان، ومن منطلق رثائها في أحيان أخرى، وفي شعرنا الفلسطيني الحديث وجدنا **عبد الرحيم محمود** يصف مصرعه، وكذلك **نوح إبراهيم**، وقد فعلا ذلك من منطلق النبوءة أو التحدي، أما شعرنا الفلسطيني بعد اتفاق أوسلو فقد تغيّر تغيراً كبيراً جداً، إذ صور الشعراء موتهم، لا لشيء إلا لإعلان خيبة أملهم ليس إلا، وهذا ما نقصده تماماً، إذ إن هؤلاء الشعراء اشتقّوا من ذواتهم "آخر" ميتاً، عرضوه أمامهم، رأوه وشاهدوه، لكنهم لم يبكوا عليه أبداً، هذا "الآخر" الميت لا يتميز بالعظمة ولا

---

[153] حسين البرغوثي: ديوان: "توجد ألفاظ أوحش من هذه"، مصدر سابق، ص 20.

البطولة ولا التميز، إنه ثقيل ومرهق ويرغب في الغياب. "آخر" مكروه تماماً، جثتـه فضيحة للجميع، يقول الشاعر **زكريا محمد**:

العالم لا يولد

العالم يهلك

حين تنظر إليه

عبر العين السحرية لأريحا.(154)

العالم كله في حالة موت، ولهذا فالشاعر يريد بيتاً قريباً من المقبرة:

بيت واطئ

كيما نكون على مسافة خطوة من تربة

الأموات

بيت

كي يحل الصمت.(155)

حتى البيت صار جزءاً من المقبرة.

وعلي الخليلي يريد أن يموت وحده:

أريد أن أموت وحدي

هاتفاً لي

تحت عباءتي

وفي لكاعة الصائر بي إلى المصير.(156)

(154) زكريا محمد: ديوان "ضربة شمس"، مصدر سابق، ص 63.

(155) المصدر السابق، ص 71.

(156) علي الخليلي: ديوان: "القرابين إخوتي"، مصدر سابق، ص 64.

وسميح **القاسم** يكتب "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"، فتصبح الكلمة ديواناً صدر بهذا الاسم في العام (2000)، وهو ديوان مهم جداً لموضوعنا، فالآخر الميت الذي يتحدث عنه الشاعر إنما هو فضيحة الأحياء كلهم، فضيحة المرحلة والتاريخ، وفضيحة الثقافة والأنظمة والخطاب السياسي والأدبي، يقول الشاعر **سميح القاسم**:

لمملكة الدنمارك مشيئتها .. أن يفوح العفن

ويزكم قلب البلاد وروح الرعية .. أو تستعيد عبير

الوطن

ولي أن أبوح بسري

وخيري وشرّي

أنا القرمطي الأخير، الطليق الأسير، الشقي الأمير

أنا هاملت العربي .. اشهدوني

أدرب عقلي على أحجيات الجنون

أبي ميت لا يموت

وأمي أمي

وملكي نهب لعمي

ولي شبح في الضباب يلجّ بدون كلام

"لك الملكوت .. لك الملكوت"

وإني لأطلب ملكي

لأمسح عن وجه مملكتي كل هذا الظلام وهذا الرغام

وفي أوج خوفي عليها وحزني عليّ يباغتني من أعالي الظهيرة ليل، تُقَضقض في فلوات الصقيع

عظامي

وأشهر سيفي شرقاً، لتصهل في الغرب قهقهة

الظافرين على قبر أهلي

ويسقط قتلاي حولي

وأشهر سيفي غرباً ليغمد خنجره الشرق في

الخاصرة.[157]

هذا الميت الذي يتحدث عنه الشاعر إنما يقدم رسالة بموته، حيث يتضح أمام الموت كل شيء، ولا يعود هناك شيء يمكن إخفاؤه، إن الميت الذي يتحدث عنه الشاعر أكثر حياة من الذين هم على قيد الحياة.

الموت هنا لم يعد يصور للتعظيم أو للشفقة، وإنما لإعلان الرفض وخيبة الأمل والمرارة والرغبة في الغياب، وهنا لا يناقش الموت كأمرٍ ميتافيزيقي وإنما لمعناه ورسالته الجماعية، يقول الشاعر **باسم النبريص:**

أموت كل يوم حتى إذا جاءت إليّ

ميتتي الأخيرة

لم تلق ما تميته إلا

نخاع العظم.[158]

لماذا يموت الشاعر كل يوم؟!

والجواب أنه "مترع بشهوة الغياب" كما يقول هنا:

قابض على رمادي

مترع بشهوة الغياب

لا هذه البلاد كانت مرة بلادي

لا ..

ولا نوديت فيها مرة زين الشباب.[159]

---

(157) سميح القاسم: كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه، مؤسسة الأسوار، عكا، ط1، 2000، ص 52 - 55.

(158) باسم النبريص: الأعمال الشعرية ، ديوان: "نظم العقل الخالص"، مصدر سابق، ص 159.

(159) المصدر السابق، ص 216.

لا يحتاج هذا الكلام وما سبقه إلى تعليق، فهو من القوة والوضوح والتأثير ما يغني عن أية إضافة.

ما الذي حدث بعد العام (1994) بالضبط ؟!

بعض الإجابة – أو ربما كلها – نجده في مثل هذه الأشعار.

الرغبة في الموت من الدوافع النفسية التي نراها عند المعطل عـن الفعـل، عـدم الراغب في الفعل ؟!

صورة الآخر بين النقيض والشريك

الآخر الذي نقصده هنا هو الآخر النقيض أو الآخر العدو الذي احتل الأرض، وصادر الحرية، وعمل على منعنا من السيطرة على حياتنا وأرضنا وثرواتنا وحتى طريقة تربية أبنائنا. العدو الذي نتحدث عنه هو من قتل وشرد ودمر، هو عدو استيطاني احتلالي، لا يريد أن يرانا ولا يريد حتى أن يعترف لنا بحقوق الحيوانات (كتقييد الحركة، ومنع الإنجاب، ومنع البناء، والحشر في معازل).

مئة عام أو يزيد من الصراع الوجودي الذي طال الأشياء كلها، بدءاً من الحكاية وحتى الحجر، صراع على التاريخ والجغرافيا والدين والثقافة والرموز وحتى نوع الثياب وأشكال تطريزها.

هذا ما نقصده بالآخر النقيض الذي نتحدث عنه، ولهذا، فإننا هنا لن نتحدث عن "الآخر المنقذ" حامل التكنولوجيا والعلم والتقدم، الاحتلال الإسرائيلي ليس احتلالاً عمل على تقدم الفلسطينيين أو تطويرهم، بل على العكس من ذلك، فهو احتلال تدميري بجوهره وأسلوبه وهدفه، ولهذا لا يمكن الحديث عن الاحتلال هنا كاحتلال ليبرالي جعل من حياة الفلسطينيين أفضل أو أكثر تقدماً (حتى الآن في إسرائيل نفسها هناك (44) قرية عربية لم يصلها الماء والكهرباء والهاتف وباقي الخدمات الحكومية بطريقة قانونية، وحتى هذه اللحظة ما تزال هذه القرى تسمى القرى غير المعترف بها).

الاحتلال الذي قام على القتل والطرد والمصادرة لا يمكن له أن يكون "الآخر المنقذ" أو "الآخر الصديق"، فالصداقة تقوم على الحرية والمساواة والمشابهة – بلغة أرسطو –، وهي أركان مفقودة في حالتنا، فلا حرية ولا مساواة ولا مشابهة (اعتبرت الحركة الصهيونية حركة عنصرية حتى التسعينيات من القرن الماضي)، ولم يستطع الاحتلال على مدى سنّيه أن يخلق له "أصدقاء" يتمتعون بشرعية ومصداقية.

ولم يستطع الاحتلال أن يقدم نفسه، أيضاً، من منطلق "الأخوّة" – كمفهوم أخلاقي يتجاوز مسألة الحرية بمعناها الفلسفي المطلق –، فالاحتلال أصلاً ضد الأخلاق لأنه يصادر أساسها وركنها الأول؛ الإرادة، الأخلاق هي قوة الإرادة في الانصياع للمثل الأعلى، ولكن الاحتلال يسلب ذلك، وبالتالي لا يمكن له أن يخلق علاقة أخوّة إنسانية. (من الملاحظ أن الاحتلال الإسرائيلي يمارس جرائم حقيقية على مستويات مختلفة بطريقة تكتسب معها وصف الجريمة الكاملة).

والاحتلال كذلك يعمل في أوساط الشعب الفلسطيني على مستويين:

- مستوى الفهم بقصد السيطرة والاحتواء، وما يؤدي إليه ذلك من استخلاصات أمنية استخباراتية.
- مستوى الدعاية بقصد التشكيك والتفتيت وإثارة النعرات، وما يؤدي إلى ذلك من ضعضعة الجبهة الاجتماعية والأخلاقية والنفسية للفلسطينيين .

ومن هنا، فإن "فهمنا"، أيضاً، للاحتلال يأتي بقصد "السيطرة" و"المعرفة" التي تشكل جزءاً من عملية نضالية أكثر منها محاولة "للتقرّب" من الآخر.

علاقة "الفهم والتفهّم" و"المعرفة والتعرّف" هي عملية حذرة ومتوجسة، ولا تأتي بقصد الالتقاء بقدر البحث عن نقاط الضعف ومفاصل الانهيار.

العلاقة الوحيدة الأكثر وضوحاً هي علاقة السيطرة، وهذه العلاقة لها طرفان: السيد والعبد، وهذه العلاقة معطوبة وليست إنسانية لأن هدفها الاستغلال – أي تفقد علاقة الأخذ والعطاء بملء الحرية والاختيار والإرادة – وأسلوبها القهر والقوة – وبالتالي فهي تسيء إلى كرامة الذات –، ومن هنا، فإن علاقة السيطرة – التي تفترض طرفاً قوياً وآخر ضعيفاً – هي علاقة رديئة تماماً للأسباب التالية:

أولاً: إنها تحذف أفضل ما في القوي – للحفاظ على جبروته –، وتقتل أفضل ما في الضعيف ألا وهي أخلاقياته – ليستطيع تحمل الذل–. (من الجميل هنا التذكير بفكرة الجهاد التي يطرحها الإسلام باعتبارها فرض عين على كل مسلم ومسلمة إذا

احتلت بلاد المسلمين، فهذا الجهاد ضروري في هذه الحالة للحفاظ على الحالة الأخلاقية والروحية للإنسان).

ثانياً: إن هذه علاقة متوترة دائماً، قائمة على فكرة امتلاك القوة ودوام الضعف، ولأن ذلك لا يدوم إطلاقاً انصياعاً لقوانينَ التاريخ، فإن هذه العلاقة ستعمق مشاعر الكراهية والانتقام حتى اللحظة التي ينقلب فيها الزمان.

ثالثاً: هذه العلاقة تدفع الطرفين – القوي والضعيف – إلى تهميش قيمة الإنسان، القوي من منطلق الاحتقار، والضعيف من منطلق الإجلال والإكبار (لنلاحظ الفرق بين كلمتي مخرب وانتحاري ومناضل واستشهادي)، أي أن علاقة السيطرة هي علاقة ضارة للإنسان، فالقوى عادة ما يعبد ذاته وقوته ويتحول إلى عنصري يعلي عنصراً على حساب عنصر، وتتغير رؤيته عن ذاته (لنلاحظ اللغة الاستعلائية والمثالية والمطلقة التي يستعملها **بوش** حالياً، وكذلك لغة رئيس وزراء إيطاليا **برلسكوني**، وكذلك رئيس وزراء دولة الاحتلال الإسرائيلي **أرئيل شارون**، فهي لغة يتم فيها استعمال المثالي والمطلق).

إن تهميش قيمة الإنسان من طرف القوي يدفعه إلى "تصميم" نموذج للإنسان الضعيف يسمح له بأن يتدخل في حياته واحتياجاته وذائقته وحتى تفضيلاته الجنسية، إن ذلك يدفع إلى أن يقوم القوي بكتابة تاريخ الضعيف، وبالتالي تصميم مستقبله، هذا المفهوم لم يتغير منذ الكولونيالية الأولى وصولاً إلى مرحلة ما يسمى ما بعد الكولونيالية، فمركز القوة في العالم يحدد للهوامش جميعاً السقوف والحدود وحركة الاقتصاد وحتى شكل الثورات.

رابعاً: علاقة السيطرة ليست علاقة شراكة – التي تفترض الندّيّة والمساواة والاحترام والحقوق –، علاقة الشراكة علاقة اجتماعية وأخلاقية – أنا مضطر لفكرة الأخلاق باعتبارها دليلاً على الإنسانية –، أما علاقة السيطرة فهي علاقة تغيب فيها الفكرة الأخلاقية أصلاً، فضلاً عن الاجتماعية والحقوقية.

على هذا كله، وتأسيساً عليه، فإن الشعر الفلسطيني في مجمله على طول تاريخه رفض علاقة السيطرة هذه، وبعد اتفاق أوسلو الذي حاول أن يحول علاقة السيطرة

إلى علاقة شراكة – مكفولة قانونياً ودولياً – حدث اضطراب ما، ذلك أن ما أراده الفلسطينيون بداية لاستقلال وانفصال عن الاحتلال رآه المحتل علاقة سيطرة جديدة تزيد من مناعة أمنه وتقلل المخاطر حوله.

هذا الاضطراب على المستويات جميعاً دفع ببعض الشعراء إلى تلمّس مناطق جديدة مع الاحتلال، في محاولة منهم لجرّهِ إلى "الإنساني" و"الأخلاقي" وحتى إلى علاقة الشراكة التي تفترض المساواة و"المشابهة". يضطر الضعيف دائماً إلى أن يكون أخلاقياً باعتبار ذلك آلية دفاع ما، هؤلاء الشعراء – وهم جميعاً من الصف الأول في ملاحظة تستحق الالتفات – حاولوا أن يروا في هذا الاحتلال ولو جزءاً صغيراً يمكن الكلام أو "التفاهم" أو "التشارك" معه. مثلاً هذا **محمود درويش** يشارك آخره بعدم الموت، بالبقاء، بالاستمرار، لم يبق من علاقة الشراكة سوى أن "الذات" و"نقيضها" مصرّان على الحياة، يقول الشاعر:

ماذا بعد؟ صاحت فجأة جندية:

هو أنت ثانية ؟ ألم أقتلك ؟

قلت: قتلتني ... ونسيت، مثلك، أن أموت.[1]

الشاعر يشير إلى "شراكة" من نوع مختلف تماماً، لم تُبقِ علاقة السيطرة للشاعر أن يقيم أدنى علاقة مع المسيطر سوى الاستمرار في الحياة، والقوة على المواصلة والتواصل، هكذا تجردنا علاقة السيطرة من كل شيء سوى أن نتقشف في شروط البقاء، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى ما كتبه **محمود درويش** حول أنواع أخرى من هذه "الشراكة"، ونسوق هذا المقطع، أيضاً، الذي يرصد فيه الشاعر وجهاً آخر من أوجه العلاقة بين المسيطِر والمسيطَر عليه:

المغول يريدوننا أن نكون كما يبتغون لنا أن نكون

حفنة من هبوب الغبار على الصين أو فارس، ويريدوننا

أن نحب أغانيهم كلها كي يحل السلام الذي يطلبون

---

[1] محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت، دار رياض الريس للنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 48.

سوف نحفظ أمثالهم، سوف نغفر أفعالهم عندما يذهبون
مع هذا المساء إلى أجدادهم
خلف أغنية السنديان.[2]

علاقة السيطرة تنتهي إلى "قولبة" المسيطر عليه تماماً وإعادة إنتاجه وتنميطه، يقول **محمود درويش** في ذلك:

يأتون إلى باحة بيتي .. هادئين
وينامون على غيمة نومي .. آمنين
ويقولون كلامي نفسه،
بدلاً مني،
لشباكي، وللصيف الذي يَعْرق عطر الياسمين
ويعيدون منامي نفسه
بدلاً مني،
ويبكون بعيني مزامير الحنين
ويغنّون، كما غنيت للزيتون والتين
وللجزئي والكلي في المعنى الدفين.[3]

سميح القاسم يرى شكلاً آخر من أشكال علاقة السيطرة:

عندما أقتل في يوم من الأيام
سيعثر القاتل في جيبي
على تذاكر السفر
واحدة إلى السلام
واحدة إلى الحقول والمطر

---

(2) محمود درويش: الروائع، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص 38.
(3) محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، مصدر سابق، ص 152.

واحدة إلى ضمائر البشر

أرجوك ألا تهمل التذاكر

يا قاتلي العزيز، أرجوك أن تسافر.[4]

الشاعر يطلب من قاتله أن يسافر، فهل يطلب منه أن يسافر إلى واحة السلام أو إلى ضمائر البشر أو إلى مكان آخر غير مكان القتل ؟! السفر هنا دون تعريف وهو مقصود تماماً. مهما كان الأمر، فإن علاقة السيطرة التي هي علاقة قتل واغتيال، أيضاً، تجعل من القتل – دائماً – محطة لتأمل هذه العلاقة وفحصها من جديد، القتل لحظة ندم وتأمل، والشاعر يريد هذه اللحظة أن تصدم القاتل باعتبارها اللحظة الأكثر دراماتيكية في علاقة السيطرة.

ولا يمكننا الإشارة إلى القصائد التي قالها شعراء فلسطينيون يرصدون فيها تجليات علاقة السيطرة هذه ورفضهم، فمعظم ما كتبه الفلسطينيون يتمحور حول ذلك باعتباره يشكل أدب النضال الفلسطيني على مر أيامه كلها. ولكننا سنورد، هنا، بعضاً مما قاله لنا شعراء ومثقفون حول هذه العلاقة بين الفلسطيني و"آخره" وتجليات هذه العلاقة. الكاتب **غريب عسقلاني** يقول في شهادة له خاصة لهذا البحث:

"يولد الواحد منا مرجوماً بالآخر الذي يترصده، يصادر حريته/ وجوده، ويفرض عليه عالماً من خارجه، يسوطه ويحشره في لعبة الفرار أو المواجهة، فالآخر لعبة وجودية تأتي مع الذات، ولا تزول بغيابها، لأنه ينشطر أميبياً ويترك بذوره أو شيئاً منه يتزيا بزي جديد ومنطوق جديد لمجابهة حاجات الأنا/ الذات. وإذا انحصر الأمر في الأنا الفردية، فإن الآخر يتقلص وتتحدد شهواته، وإن تمطت شراهته لدرجة التفاهة، وتقنعت باللؤم والمخادعة في الظاهر.

ولكن الآخر المتعدد الذي يقف للجماعة/ الشعب موقف الضد، ويبني كيانه على الشطب والإلغاء والمصادرة، ويفتح المعركة على فضاءات تتجاوز الحاضر الآني إلى المستقبل/ الحلم، هو العدو والأنا/ الشعب هو المستهدف، وتتحد القضية في وجود

---

[4] مجلة لقاء، عدد 17- سميح القاسم، شفا عمرو، 1992، ص 22 - 23.

الآخر وغياب الأنا/ الجماعة وانسحابها إلى غياهب الغياب، ويصبح الصراع سيد الحالة، والمعاناة ضريبتها، ومواصلة المعركة التزاماً، والإيمان بالحياة رسالة. يدخل الشعب المعادلة بتجلياتها والوضوح مرآة فضاءاتها، وأنا الفلسطيني الفرد / الجماعة / الشعب / الجغرافيا / التاريخ مرجوم بالآخر الصهيوني الآتي من رحم ملوث بكل الأوبئة والأمراض يحمل فكراً مجنوناً يقوم على الإخلال والتشويه وسيلة للاحتلال واغتصاب الجغرافيا على أنقاض موت التاريخ أو تغيبه كما يتوهمون، فالصهيوني المؤسسة الدولة / الرؤية يطاردني ويتسلل أسفل مسامات جلدي، يحتل طاسة رأسي، وينقر عصب الدماغ، يتشكل هروباً / دفاعاً / مقاومة / تأجيل متطلبات الدخول في معركة مفتوحة وبأقل القليل من الإمكانات فهل تخذلني الأسلحة ويكون خسراني نتيجة أو قدراً، في تلك الساحات أحاول التعرف على الآخر وسيلة للدفاع أو البقاء، أحاور أناور أموت ولا أفقد البوصلة، أتسامح فيطمع، أتنازل فيطرد، أبني فيهدم، أقبل المشاركة أو التقاسم فيطردني، أرضى بالقليل محطة أولى فيُلقي بي خارج المدار بعيداً عن التخوم، أستنجد ببعضه فيفترس بعضي ويقضم أجنة القلوب من حولي، أعتصم بأخلاقيات الصراع، يسحقني جهاراً نهاراً، ويشرب الأنخاب على أبخرة دمي الطازج

الآخر بشع

الآخر موت، إثر موت إثر موت

الآخر جهنم الدنيا

وأنا المولود بين سنابك الخيل، منذ حملتني أمي رضيعاً غريباً عن عسقلان في واقعة النكبة الأولى أبحث عن حلم جميل، فلا يزورُني سواه يسد عليّ بوابات الحلم، ويغلق عليّ منافذ الدنيا. أصحو وشغلي الشاغل تدبير جديد لمواجهة الآخر .. النفي والمنفى هما غياب الوطن داخل الوطن".

تجدر الملاحظة هنا أن هذا الموقف الذي يعبر عنه **غريب عسقلاني** تغير إلى حدٍّ كبير، فهذا الكاتب نفسه الذي كتب قصة "وردة بيضاء لديفيد" في السبعينيات يراهن فيها على إنسانية المحتل. الإنسانية هي، أيضاً، ما يشغل الكاتب **زكي العيلة** في شهادته لهذا البحث، لكنها إنسانية "الضعيف" لا إنسانية "القاتل":

يقول زكي العيلة:

"اللقاء الأول المباشر بالآخر ـ الصهيوني، اليهودي، الإسرائيلي ـ كان بعد نشوب حرب حزيران بأيام معدودات حينما امتدت مكبرات الصوت بلكنة آمرة مشفوعة بالرصاص تعلن فرض حظر التجول و إلا... وليغدو ذلك الحظر، العزل، الحصار واقعاً ذا خصائص وسمات محددة مرسومة مُعدة.

لم يكن الآخر الصهيوني شيئاً هلامياً، كما لم يكن مخلوقاً قادماً من كوكب ثانٍ، لكنه كان وافداً من وراء البحار وآخر القارات متحكماً في برك وبحرك وأنفاسك، ملوّحاً بالأصفاد والمشانق والأكفان، ليصبح بفعل فاعل هو القاعدة، فيما يتحول الفلسطيني ـ صاحب الحق ـ إلى شذوذها .

ربما تنوعت أساليب الغزاة وتعددت طرائقهم، لكن الذبح والتقتيل واحد، حز العنق واحد، مشنقة المصادرات واحدة لم تتبدل، لم تتغير، حيث لم نرَ في ألبوم الآخر إلا رزماً من الصور العدوانية الاستعلائية مُجسدة في نماذج الجندي والمحقق وضابط المخابرات، إضافة إلى أصحاب العمل الذين يكتمل بهم الألبوم ـ بنيامين، حاييم، إيتان، مردخاي ـ حيث لا يعنيهم من موضوعة العمل في الداخل سوى امتصاص دم العامل الفلسطيني، امتطاء شقائه، تحويله إلى آلة صماء، يد رخيصة، عضلات ممصوصة، مهروسة منسحقة.

في قصة "سماء حزيران" تبدو إنسانية الإنسان الفلسطيني عبر نموذج الشاويش سلامة المكلف بحراسة اليهودي **إيلي** الأسير في سجن غزة بعد أن تخطى الحدود قبل حرب (1967) بعام مُحملاً برواية مكررة لم يتنازل عنها "مُزارع من منطقة عزاتا الحدودية، تجاوز خط الهدنة بسبب عدم وجود علامات فاصلة واضحة تنبهه، فتاه عن المكان دون قصد".

وعلى الرغم من أن كلمة يهودي تعني في قاموس الشاويش سلامة اغتصاب أرضه وتشريده وانتزاع روحه وتحويل شعبه إلى عذاب طافح اسمه مخيم لاجئين، فإنه يحاول إخفاء حقيقة مشاعره، كراهيته، ونفوره بإقناع نفسه أن الذي أمامه أسير مغلوب على أمره، لا حول له الآن ولا قوة، لذا يتنازل له عن بعض سجائره، يسأل عن

صحته، لا يستحثه على إنهاء مدة حمامه بسرعة، يعطيه مدة أطول، لم يعد يأمره بالصمت كلما رفع صوته بالمواويل العراقية التي يحفظها، يمازحه، يناديه بـ **إيلي** التائه، قبل أن تتم مبادلته بواسطة قوات الطوارئ الدولية مع نفر ممن تخطوا الجانب الآخر من خط الهدنة.

بعد نكبة حزيران يُساق الشاويش سلامة مع الكثيرين إلى صحراء النقب في ظروف اعتقال غير إنسانية، لتنشق الأسلاك عن شخصية **إيلي** التي تبدو متنفذة ذات سلطة، ما يزلزل الكثير من المشاعر التي حاول سلامة أن يلجمها سابقاً، ليطمره إحساس طاغٍ بامتداد قسوة الواقع وبشاعته.

إن أدبنا الفلسطيني أدب إنساني في مجمل أشكاله وروافده، لأنه مجبول بعذابات القهر والتشرد، ومنحاز في الوقت نفسه لكل ما هو إنساني جميل، هذا ما نتلمسه في العديد من نماذج هذا الأدب ــ شعراً، قصة، رواية ــ في الوقت الذي يظل فيه الأديب اليهودي أسير توجهات صانعي القرار السياسي الإسرائيلي، يبرر أفعالهم محرضاً على قهر شعب آخر.

إن الآخر الإسرائيلي الطافح بالممارسات القهرية القمعية الدموية هو المسؤول عن الواقع النفسي المر المثقل بالأحقاد، من هنا يجب على الجاني أن يتحمل تبعة أفعاله، إلى أن يعتدل الميزان ويزول الجلاد والأصفاد والأكفان".

الشاعر والكاتب **خضر محجز** ينفي "الآخر" النقيض نفياً باتاً وقطعياً في شهادته الخاصة لهذا البحث، فنراه يقول:

"أقول إن كلمة الآخر، إذا كانت تشير إلى كل الشعوب باستثناء شعبي، فإن ثقافتي قد غرست في وعيي منذ وقت مبكر أسلوب التعامل معه، المنطلق من افتراض التعارف والتآلف والبحث عن المشترك. "وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا" (الحجرات 13) من دون محاولة مني لفرض رأيي هذا على الآخر، وإن كان ذلك لا يمنع من الحوار في سبيل الوصول إلى تفاهم حول قاعدة تكملها العبارةُ الأخرى من الآية "إن أكرمكم عند الله أتقاكم" (الحجرات 13)، وإذا كنت لا أقبل لنفسي فرض رأيي على هذا الآخر، فإن

من الحريّ بي أن لا أقبل محاولاته لفرض رأيه عليّ، وأن أقاتل هذه المحاولات بكل الوسائل المتاحة، لأنني إن لم أفعل فسوف ينتشر الإكراهُ والعسفُ والظلمُ وتكونُ فتنةٌ، وثقافتي تحارب الفتنة وتدعو إلى قتالها ومنع حدوثها وترك الناس أحراراً "وقاتلوهم حتى لا تكونَ فتنةٌ ويكونَ الدينُ لله" (البقرة 193)، وهكذا يعود الأمر إلى الله يهدي من يشاء ويعذب من يشاء، من دون عسف من الإنسان، حتى في سبيل نشر الإسلام "لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي" (البقرة 256)، وما تسليط آية السيف (في سورة التوبة) على هذه الآيات، بزعم نسخها، إلا جهلٌ وأصوليةٌ تجعلُ القرآنَ عضيناً، وتضربُ بعضَه ببعضٍ، وتوقفُ فعلَ آياتٍ تخالفُ وجهةَ نظرٍ محددةٍ إلى آياتٍ يؤيدُ ظاهرُها وجهةَ نظرٍ أخرى ليست مخالفةً فحسب، وإنما هي كذلك متخلفةٌ وقمعيةٌ ومتعسفةٌ .

هذا عن الآخر بالعموم، فماذا عن الآخر الذي أظن أن السؤال موجه بصدده: الإسرائيلي، الصهيوني، المحتل، الذي أخرج أبي من بيته وأرضه، واغتصب أمي وفض عذرية أختي، ثم أخصى رجولتي، قبل أن يقذف بي إلى حافة الصحراء، ولما جعلت بيارتي مرآى العين، وأنجبت أولادي وعلمتهم أن لهم بيتاً هناك، وشبوا يحلمون بالعودة والعيش بكرامة، جاءني محاوراً من وراء دبابة، داعياً إلى السلام القائم على الرضا بهذه القسمة: له ما أخذ من الأرض، ولي ما تبقى من الهوان ! ثم قال لي: هذا أو الدمار. فلّيت شعري ! وهل ما أعيشه الآن أفضل من الدمار ؟

أيها السادة، السؤال مغلوط من أساسه. وهأنذا أعيد صياغته من جديد: ماذا عن الصهيوني الذي قدم من وراء البحار، ليقتص مني جزاء ذنب اقترفه بحقه غيري ؟ ماذا عن المحتل الذي ما زال يسكن بيتي، ويفلح أرضي، ويجني زيتوني وكرمي، وأنا واقف هنا أُسأل عن ذلك ؟ هل أملك غير جواب واحد تعرفونه جميعاً ؟!

أيها السادة، إنني واحد من آخر سلالةٍ من الديناصورات المنقرضة، التي تطالب بالتحرير الكامل، والعودة الكاملة، والسلطة الكاملة، والبيتِ كله غير منقوص. هذا أو

الموت. ولا أظن أن هذا الحيوانَ الأعمى (الموتَ) بقادرٍ على أن يفرق بيني وبين عدوي .. وليبقينَّ في هذه الأرض الأقدرُ على البقاء، والأرقى في سلالات الأحياء".

لنلاحظ هنا أن الشاعر **خضر محجز** يطرح الصراع على الأبديـــة، هـــذا التأبيـــد للصراع يجد مسوغات حقيقية وعميقة من الثقافة والوجدان العـــربيين والإســـلاميين، وهذا الموقف المطلق في النظرة من الآخر النقيض – وخصوصاً في فلسطين – لـــه جمهور واسع، الأمر الذي يعتقد فيه الإسرائيليون – من النخبة وغيـــر النخبـــة – أن السلام مع العرب غير ممكن، وهو موقف عبّر عنه المؤرخ **بيني موريس** في مقابلـــة شهيرة له تمت الإشارة إليها فيما سبق.

على طرف آخر، يقف الشاعر **أسعد الأسعد**، الذي بدأ حوارات مع الإسرائيليين في وقت مبكر، خصوصاً أن الشاعر كان عضواً في الحزب الشيوعي ورئـــيس تحريـــر مجلة ذات وزن هي مجلة "الكاتب"، وبالتالي فإن حـــوارات هـــذا الـــشاعر والكاتـــب الصحافي والسياسي كانت ذات مضمون، فماذا كانت النتيجة؟ يقول فـــي شـــهادة لـــه خاصة لهذا البحث:

"في بداية الثمانينيات، كنت في اجتماع يحضره كتاب فلسطينيون وإسرائيليون، كان الروائي الإسرائيلي **يورام كانيوك** يجلس إلى جانبي، يتحدث عن أهمية المثقفين في صنع السلام، فجأة راح يتحدث عن نفسه بإسهاب، وإذ به يسألني عن قريتي، قلت له: أنا من قرية تقع غرب القدس، على مدخل باب الواد تدعى "بيت محسير"، وإذ به يسهب في الحديث عن وصف الهجوم على القرية وكيف كان واحداً من عصابات الهاغاناه بقيادة **إسحق رابين** التي هاجمت القرية، وعملت بها قتلاً وتخريباً وأجبرت أهلها على الرحيل. ثم واصل حديثه مشيراً إلى أنه قتل عدداً من أهل القرية!

نظرت إليه، أية وقاحة تلك؟ وأية مصالحة يمكن أن تتحقق بعد ذلك؟ قلت له: لو كنت مكانك لأغلقت فمي، وأخفيت ذلك...

كانيوك هذا كان يسارياً، و**شارون** صاحب السجل الإجرامي والإرهابي الطويل كان يمينياً، ولا أدري إن كان أحدهما يملك الشجاعة ويعترف بجرمه.

تواصلت سنوات الاحتلال، تزخر بالقتل والاعتقال والإبعاد ومصادرة الأراضي وبناء المستعمرات، وإنكار حقوقنا حتى اليوم، منذ عشرات السنين، لم يتغير شيء منذ عشرات السنين .

القيصر ما زال يعلمني

كيف يكون الحقد على القيصر

تلك كانت صورة الآخر في ذاكرتي منذ التقيته في منتصف حزيران العام (1967)، وحتى اللحظة بعد سبع وثلاثين سنة .

حين أدخل مدينة القدس، وأنا أحد أبنائها، يتملكني إحساس الغريب، فالآخر وكلابه تملأ شوارع المدينة ومداخلها – لونك مطلوب من دون الألوان ..

الآخر هو الأبيض، أحس تماماً ما كان، أو ربما ما زال، يحس به الأسود الزّنجي في الولايات المتحدة، نفسه أنا الأسود، وأنا الهندي الأحمر، والأبيض هذا هو الآخر، المهاجر إلى وطني، لاقتلاعي، واحتلال أرضي وبيتي، وفي أحسن الأحوال، لأبني له بيتاً، أو أشغل له مصنعه، أو أنظف شوارعه، الآخر هذا يرفض الاعتراف بي حتى لاقتسام البيت والعيش بكرامة ومساواة ... الآخر هذا هو الذي يعبّر عنه شاعر الصهيونية **حاييم بيالك** حين قال:

أكره أن أنظر إلى وجه الشرقي

لأنه يذكّرني بوجه العربي

يوم أتيحت لي فرصة لقاء الآخر، وتعدد اللقاءات، ومن ثم تعدد المضامين والأشكال، أدركت حقيقة اختلاف الآخر، باختلاف ظروف اللقاء، فإن التقيت به على انفراد، يحمل بعض ما يمكن التواصل معه، وإن كان بصحبة غيره من أبناء جلدته، انقلب رأساً على عقب، وتحول إلى شخص آخر لا يختلف كثيراً عن الآخرين، هكذا عرفت الآخر، ولا أظنه يختلف عن صورته عند غيري".

الشاعر **أسعد الأسعد** يكتشف – من خلال تجربته – ما أشار إليه اليهود أنفسهم – فضلاً عن دارسيهم – إلى طبيعة اليهودي المتشدد المتشدد أمام جماعته، إذ إنهم يتنافسون في التشدد إظهاراً لمحبتهم لجماعتهم. هناك طبيعتان في جماعة اليهود، الأولى واقعية ومنطقية والثانية حذرة متوجسة، الأولى دنيوية والأخرى "سماوية"[5]، هاتان الطبيعتان الملحوظتان على امتداد تاريخ اليهود كله، أشار إليهما القرآن الكريم غير مرة.

المهم أن ما قاله الشاعر **أسعد الأسعد** يشير صراحة ومن دون مواربة إلى فقر النتائج من الحوار واللقاءات، وأن القوي لا يناقش، وأن الضعيف لا يستطيع أن يقدم شيئاً سوى ضعفه. هذا الكلام يصل إليه الشاعر **أحمد دحبور** مباشرة في شهادة له خاصة لهذا البحث:

"الوجه الآخر الكارثة هو أن يصدق أنا المستضعف دعاوى الآخر القوي، فهو يقره على تفوقه ذاهباً في اتجاهين: إما الاستخذاء والاستلام، وإما الهروب إلى مزيد من الأنا المخبوءة في تضاعيف التراث، وإذا كان الأنا المهان يزدري الآخر المهان، فإن أنا الآخر المهان محكوم بالخوف والتوجس، من جهة، أو التصديق المطلق والتبعية الكاملة، من جهة أخرى.

يزداد المشهد تعقيداً عندما تدخل السياسة بمعناها الضيق المتداول على الخط، فالاحتلال الصهيوني لفلسطين – ولا شك في أنه المثال الأول الذي يعنينا – محروس برافعة عنصرية تبدأ بشعب الله المختار دينياً، وتنتهي باستعصاء الشرق العربي على الديمقراطية تاريخياً، على اعتبار أن الشرقي استبدادي بطبيعته، أما الأنا الفلسطيني، المجروح راهناً وتاريخاً، فإنه يرأب الجرح بردود دينية شبيهة، وبدعاوى ذاتية ليس التفوق الجنسي بعيداً عنها، مع خوف ضمني من الآخر الصهيوني بوصفه استطالة موضوعية للآخر الأوروبي المتفوق.

على أن هذا التشخيص يتعلق بحالات المرض، ولن يتعافى الأنا إلا بالإدراك العميق لوحدة النفس الإنسانية وقدراتها الجينية المتشابهة من غير إغفال عن التفاوت الحضاري في مرحلة من التاريخ، والإخلاص للأنا إلا في الثقة بالنفس، والتعامل مع

---

[5] أنظر عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشروق، القاهرة، 1998.

الآخر، قبولاً أو رفضاً أو انتقاء، وفق محاكمة عقلية موضوعية تعطي ما لقيصر لقيصر وما لله لله، فالتفوق التقني الأمريكي حقيقة واحدة، لكن الانحياز الأمريكي مع ذلك مرذول مرفوض، ورفض الأنا هذا الانحياز لا يسوغ رفض مبدأ التعامل مع التقنية المتقدمة.

ولكن هناك شططاً في بعض مستويات الأنا الشرقي عندما تقوم المعادلة على أساس من التسليم بتفوق الآخر الغربي، إن شاعراً مفكراً بحجم **أدونيس** مثلاً لا يتورع – في كتابه "موسيقى الحوت الأزرق" – عن اتخاذ المثال الأندلسي نموذجاً، بمعنى تماهي الشرق مع الغرب، والواقع أن التماهي، مهما عطرنا الكلمة ولمّعناها، يظل يحمل معنى الانمحاء، والطبيعي أن نطرح عقدة الخوف والتعالي الهروبي جانباً، وأن نتعامل مع الآخر بالتأثير والتأثر الممكنين اللذين تمليهما قوانين الحياة الطبيعية المبرأة من العنصري والحسابات الإثنية.

لعل ما تقدم جميعه، ظهر بشكل أو بآخر في كتاباتي مع الأخذ بعين الاعتبار أن حقلي هو الشعر، والشعر بلغته العليا قائم على المجاز والمقاربات الكنائية الاستعارية، أي أنه لا يشي بما تقدم وشاية تقريرية مباشرة، ومع ذلك أستطيع أن أذكر أنني وأنا في مقتبل العمر أصدرت مجموعة شعرية بعنوان "الضواري وعيون الأطفال"، وكان عمري ثمانية عشر عاماً، في هذه المجموعة قصيدة بعنوان "الريح وآلهة القرصان"، وهي قصيدة أنا شرقي صحراوي مذعور من القرصان الغربي البحري، داعية إلى وهم النقاء والارتداد إلى البداوة، وإذا نجحت خلال السنوات الطويلة اللاحقة في طرح تلك الأوهام، فإنني أعتبر نفسي أكثر اقتراباً من الأنا المتصالح مع العالم".

يريد الشاعر **أحمد دحبور** أن "يلجأ" إلى الفهم الإنساني الذي يلقى عدوه بعيداً عن الأوهام والدعاوى الإثنية والاستسلام أو الاستخذاء، وأن يرى الصراع بأبعاده "الواقعية"، ولكن المسألة – برأيي – أعمق كثيراً من مجرد النظر إليها أفقياً، فهناك بعد غامض متعلق "بالأوهام" حقاً. في الشهادة التالية، يتحدث الشاعر **صخر حبش**، أحد أعضاء اللجنة المركزية لحركة "فتح"، وأحد أهم مثقفي الحركة، عن الدوافع التي جعلته يلتحق بحركة فتح وعلاقتها بالآخر، فيقول:

"كنت في السادسة من عمري عندما اصطحبني والدي لأول مرة في رحلة إلى نهر روبين، كان يمتلك دراجة، أردفني خلفه وعبر طرقاً ضيقة ومتفرعة. وفي لحظة عطش، إلى القرب من مستعمرة عيون قارة نزلنا ضيوفاً عند صديق لوالدي اسمه **شلومو**، ويمتلك بيارة، حيث أكرمنا بماء عذب . ويبدو أن علاقته بوالدي كانت من جراء اهتمامهما المشترك بزراعة بيارات البرتقال. كنت أرى **شلومو** نموذجاً لعلاقة إنسانية تؤمن بإله واحد وتنتمي لوطن واحد اسمه فلسطين.

بعد سنتين كان التحول صارخاً حيث كنت عائداً مع والدي من حيفا إلى قريتنا بيت دجن، وكانت الاضطرابات قد بدأت تجتاح الوطن بسبب الإعلان عن قرار التقسيم في نوفمبر/ تشرين الثاني (1947). يومها حلت كارثة التغير النوعي في الرؤية حيث تم إطلاق النار على الحافلة التي كنا نعبر بها من خلال مستوطنة ملبس (بتاح تكفا)، كانت إصابتي طفيفة في عظم الساق، ولكن المرأة التي كانت إلى جانبي إصابتها قاتلة. منذ تلك اللحظة تحول الأمر في نظري إلى حالة انفصام من إنسان مثل **شلومو**، يهودي شرقي فلسطيني، وبين من يطلق النار على حافلة . أدركت أنه صهيوني وبدأت أفهم الفرق بين الصهيونية واليهودية وبدأت أفرق. وصلت سوء الحالة في ساقي التي انفتحت إلى درجة أصبح الحديث عن بترها يتردد.. كرهت كل شيء؛ اليهود والصهاينة بقدر ما كنت أحب ساقي لأعود لألعب بها كرة القدم التي أعشقها، وعدت سالماً، ولكن آثار الإصابة ما تزال واضحة تذكرني بالحقد الصهيوني، واكتشفت أن هناك تاريخاً من العداء ومن التباغض ومن القتل، أدركت أهمية الفداء والتضحية من أجل الوصول إلى هدف الشعب وهدف الأمة، وأدركت أن **دليلة** التي رأت في **شمشون** الآخر بالنسبة لها عدواً لا بد من القضاء عليه لخدمة قضية شعبها كانت في نظري أول وأهم فدائية في تاريخ شعبنا الفلسطيني منذ كنعان إلى هذا الزمان.

وسيطرت أسطورة **دليلة** على ذاتها، فهي بالنسبة لها الهاجس الذي يحدد لي من أنا الفلسطيني صاحب الحق، ومن هو الآخر الصهيوني الذي يريد أن يغتصب الأرض ويطردني. والفرق عندي بين **شلومو** عيون قارة و**شمشون** غزة كبير جداً. ووجدت

ضالتي في حركة فتح دليلتي التي ألهمتني كل كلمة قلتها أو سأقولها مدركاً أن **شارون** حفيد **شمشون** محكوم بعقدة "المسادة" وعقدة "عليّ وعلى أعدائي يا رب". ومن هنا، فإني أتطلع جاهداً إلى تشجيع أمثال **شلومو** الذي يرتبط بمعنى السلام ومزيد من أمثال والدي الذي اسمه **عبد السلام**، والمشوار طويل، وفتح في النهاية ستكسب معركة تحقيق الدولة الفلسطينية الديمقراطية على أرض السلام التي يتعايش فيها المواطنون سواسية من دون تمييز بسبب الدين أو الجنس أو العقيدة، وتكون القدس المباركة عاصمتها الأبدية".

لنلاحظ أن الشاعر **صخر حبش** يستعيد قصة خرافية عن **شمشون** اليهودي و**دليلة** الفلسطينية (بلدة الشاعر وهي بيت دجن الواقعة الآن في مناطق (1948) يعتقد أنها البلدة التي شهدت هذه القصة الأسطورية).

فكرة أن الآخر النقيض يدمر التاريخ والتراث والرموز – وهي محرّضات الأوهام إن شئت – هي ما يشغل الشاعر **ربحي محمود المرقطن** الذي يقول عن تجربته في شهادة خاصة لهذا البحث:

"الآخر يدمر كل رموز الوجود والبقاء على هذه الأرض، لا يتوقف عن التدمير من خلال النبش عن مزاعمه، سواء في باطن الأرض أو في المقدسات التي يهددها بالبحث عن الزيف .. وقصص الخيال حول وجوده التاريخي على هذه الأرض .. أنوار من رحلوا بدت .. من يحمل الأعباء لا يهتز من قصص الخيال أبداً ولا يهتز من نفق قصير أو طويل.

تظل صورة الآخر عندي تأخذ أشكالاً متعددة؛ فهو قاتل الأطفال ومعطل الحياة ومبددها من دون اعتبار لمعاييرها وأهميتها القصوى، وهو تارة يأخذ شكل مارق الطريق، وتارة أخرى يأخذ شكل مصاص الدماء وزائر الفجر، شكل المدجج بالسلاح الممتلئ بالرعب والخوف، من ينفذ وهو مغمض العينين أوامر رؤسائه ومن يكلفونه بالمهام، وفي أحيان أخرى أرى أن الآخر يغني أغنيات الدم منذ وصل إلى هذه الأرض، وعبر كافة مراحله ينافق ويخادع، على رغم أنه عابر فإنه يتفاخر ويتباهى بسطوته وقوته وجبروته، ويصل إلى استنتاج عام باستحالة التعايش معه حيث خدع

شعبه عندما عقد اتفاقات وأبرم معاهدات، إلا أنه يستمر في التضليل والتسويف والمماطلة، وفي النهاية سيخسر ويقتل نتيجة للصلف والغرور، لأن الاستراتيجية تقوم على القضم وسلب الأرض، واجتثاث أصحابها الأصليين وتشتيتهم عن طريق قتل الفرح واغتيال اللقاء بالأحباء وحرمانهم حتى من أبسط حقوقهم؛ أعيادهم ولقاءاتهم وفرحهم أو حتى المشاركة في تشييع جثث من ينتقلون إلى جوار ربهم".

ويعيش الآخر أكذوبة تاريخية كبرى (في بلاد السمن والعسل) فعلى لسانهم يقول الشاعر ربحي محمود:

استوطنوا لا تتركوا شبراً
بلا بيت جديد
وتجمعوا فالأرض ساحتنا
ونحن الشعب .. شعب الله
مختار على كل الشعوب
ويجيء هاتفهم ينادي من بعيد
ها نحن عدنا نحو أرض الوعد والميعاد
فاقتلعوا الجذور
وأنا أتابع ما يدور
"والطور" و"الثوري" ينتحبان
في ليل الظلامة والتوجع
من مشاوير الجنود العابرين بلا قلوب.

ويتابع:

ماذا دهى الأيام ترحل في خفوت
والعالم الحضري يرقب ما يُبَيّت للبيوت.

هذه صورة مجتزأة للآخر العابر الذي لا يراعي أي حقوق، بل يسعى جاهداً إلـــى تغيير الطابع الحضاري والإنساني عن طريق حفر الأنفاق والادعاءات التـــي تـــزوّر الحقائق كي يثبت أن له حقاً وجذوراً في هذه الأرض.

من يحمل الأعباء

لا يهتز من قصص الخيال

أبداً ولا يهتز من نفق قصير أو طويل

رصوا الصفوف فلا سبيل ...

إلى أن يصل إلى خلاصة مؤداها أن الحق سيعود لأصحابه:

الآن أحلف صادقاً

والله .. لن تبقى الدروب إلى قبابكِ غائمة

هزي لأفكاري الجذوع وحلّقي في الكون

في كل الحقوق القادمة.

(من ديوان، عودة المسافر– درب واحد إلى القدس – ص 53 وما بعدها، للشاعر **ربحي محمود**)

والآخر – كما سلف – فاعل أساس في برمجة التخلـف وصـناعته مـن خـلال سياسات التجهيل والتجاوز على الإنسان والمدينة والقرية والمخيم ... إلخ.

قرُب البعيد

ولم نزل نترقب الآتي الجديد

طوبى لكل الراحلين مع الضياء

طوبى لتلك الأغنيات

لكل خفقة عاشق سقطت على هدب المساء.

(من ديوان، عودة المسافر – دمدمات. ص 111، للشاعر **ربحي محمود**)

يقترب الشاعر **المرقطن** من الرأي الذي عبّر عنه الشاعر **خضر محجــز**، ولكــن الشاعر **فيصل قرقطي** يعبر في شهادة خاصة لهذا البحث عن التذبذب في رؤية الآخر وتصويره في الشعر الفلسطيني منذ أوائل القرن الماضي وحتى الآن، وهو تصوير – على رغم مشهديته – يعبر عن خيبة أمل ما، يقول الشاعر **قرقطي**:

"قبل الحديث عن صورة الآخر في الشعر الفلسطيني لا بد لنا من أن نسأل: من هو الآخر يا ترى ؟

وأرى أن الآخر ليس مفرداً بقدر ما هو متعدد وضمن محاور متجاورة، وهذا الآخر الفرد والمتعدد يتطور ويتبدل حسب المرحلة التاريخية، والظروف السياسية المتغيرة فيها، أيضاً.

لكنّ الصورة الكليّة للآخر تتدرج في إطار الآخر العدو، ذلك الذي ينعكس في إدارة الآلة العسكرية الإسرائيلية كقوة احتلال وتدمير وسيطرة على الأرض، مثلما يعبر عن نفسه، أيضاً، بـــ"المستعمرين" الذين درجت وسائل الإعلام على تسميتهم خطأً بـــ"المستوطنين"، وهؤلاء يقومون بدور أساس يشكّل رديفاً للجيش العسكري الإسرائيلي، إذ إنهم يحتفظون بالأرض المحتلة بشكل عملي وواقعي ويغطون السيطرة على الأرض بالبناء وقوة السيطرة المسلحة، أيضاً .

هذا الآخر العدو بتعدده ظلّ كمعطىً ثابت سواء عبر الصورة الكلية له أو الجزئية.

وقد انعكست صورته في الشعر الفلسطيني كمدلولٍ ثابت منذ أيام رواد الشعر الفلسطينيين: **إبراهيم طوقان**، و**عبد الرحيم محمود**، و**مطلق عبد الخالق**، و**أبو سلمى**.

وقد استمرت صورة الآخر – العدو هذا بالدلالات نفسها، واللوم والرفض نفسيهما منذ البدايات للرواد حتى نهايات القرن الماضي .

إلى أن برزت في منتصف السبعينيات صورة استطاعت أن تحرّر نفسها وتتحرر من الآخر – العدو، وهي تلك القوى السياسية السلمية التي عبّرت عنها حركات السلام الآن، إلى جانب الحزب الشيوعي الإسرائيلي "راكاح"، وهذه القوى عبّرت عن نفسها بجرأة ووضوح إبان الاجتياح العسكري الإسرائيلي الغاشم للبنان، وضرب قوى المقاومة الوطنية الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية في العام (1982).

ومع بداية الثمانينيات برزت تظهر صورة أخرى للآخر غير العدو في الشعر الفلسطيني هي ليست تصالحية تماماً وليست عدوة كذلك.

وتطورت هذه الصورة في الشعر الفلسطيني وأخذت أبعاداً جديدة، خصوصاً مع الانتفاضة الفلسطينية الكبرى عام (1987)، تلك التي استطاعت بجدارة أن تكشف وتدفع بمواقف حركات السلام الإسرائيلية إلى الأمام.

كل هذا دفع بالصورة التقليدية للآخر – العدو في الشعر الفلسطيني إلى أن تتطور إلى أبعاد ومفاهيم جديدة وحديثة، بل انحكمت إلى نظرة إنسانية كونية، وخير ما مثل هذا التطور اللاحق في الشعر الفلسطيني في بداية التسعينيات قصيدة **محمود درويش** "عابرون في كلام عابر"، تلك صورة أكثر جرأة في الإنسانية والكونية، ونظرتها الشاملة ظهرت في الشعر الفلسطيني على أساس الطموح والأمل في السلام العادل للشعب الفلسطيني، وذلك تأسيساً على اتفاقات السلام الفلسطينية الإسرائيلية التي بدأت في أوسلو ومدريد عام (1994)، لكن سرعان ما فشلت كل التوقعات وانهارت كل الأحلام الشعرية والواقعية والسياسية لهذه الصورة.

أعتقد أنه الآن تتحكم صورة الآخر في الشعر الفلسطيني إلى معطاها الأول، ذاك الذي انبنى تاريخياً وبناه الروّاد الفلسطينيون في قصائدهم .

وأياً يكن الأمر، تظلّ صورة الآخر – المتعدّد في الشعر الفلسطيني انعكاساً طبيعياً لما يدور في الواقع من قضايا وأحداث، وهي البنت الشرعية لممارسات الاحتلال العسكري الإسرائيلي العنصري ضد الشعب الفلسطيني وأرضه وشجره وأدق تفاصيل حياته .

لكن صورة الآخر في الشعر الفلسطيني لم توقف مفهومها لصورة الآخر وانعكاسها بـــ"الآخر – العدو"، من دون أن تتطور النظرة والرؤيا الشعرية لهذه الصورة، إذ ظلّ المعنى العميق والواسع هو .. هو الآخر – العدو، لكن الصورة تحرّرت من العدائية العالمية في الشعر الفلسطيني وهناك نماذج كثيرة على ذلك للتعامل مع هذا الآخر – العدو بقيم إنسانية شاملة، أي بمعنى آخر بدأ الشعر الفلسطيني بمحاورة هذه الصورة وتشريحها وتحليلها كما هو سائد اليوم في كثير من نماذج قصائد الشعراء.

في حين أن صورة الآخر – السلامي تلاشت، أو كادت، الآن، وهذا ما ظهر واضحاً وجلياً في الانتفاضة الأخيرة، انتفاضة الأقصى والاستقلال، إذ لم تستطع حركات السلام الإسرائيلية أن تجمع نفسها حتى باتت اليوم ربما أصوات أفراد .. أفراد ليس إلاّ".

مرة أخرى، يحاول الشاعر **قرقطي** أن يتقدم بمفاهيم إنسانية إلى آخره النقيض، على رغم أن هذا الآخر لا يسمح بذلك، ذلك أن هذا "الآخر" احتكر هذا الاسم لنفسه وحده من دون غيره، وهو ما يشير إليه الشاعر **فاروق مواسي** في شهادته الخاصة لهذا البحث:

"يكتسب الآخر مدلوله من خلال معنى (الذات) وهويتها، وهاتان تقويان في حالة الانتماء، وتطّرد قوة الانتماء بقدر معاداة النقيض الذي يصبح هو الآخر – المعنيّ معنىً وموقفاً.

في مجتمعنا الفلسطيني، حيث يؤلف بيننا الوطن وما يُكاد له، فإن صانع الكيد هو ذلك "الآخر"، لأنني في مواجهته وهو في مواجهتي.

صحيح أن هناك "آخر" آخر – ذاك الذي لا يعادي ولا يناقض، بل يراقب أو "يتفرج"، فهذا يكتسب "آخريته" بسبب عدم انتمائه لمجموعتي، وعلاقتي به قد لا تختلف عن علاقتي بفرد من مجموعة انتمائي.

لا يخفى، أيضاً، أن للهوية محاور مختلفة، فعندما يستلزم التقسيم الديني، فإن الآخر الذي أواجهه هو ذلك الذي يحاول نفيي أو إلغاء أسس نهضت عليها في عقيدتي.

ويمكن في التقسيم الاجتماعي الحاد – كما كان في أوج الشيوعية – أن يكون الآخر هو المعادي الطبقي.

إذن، عندما تقوى الهوية يقوى مفهوم "الآخر" نقيضاً معادياً لطموحاتها، وهذا "الآخر" هو المراد في المجابهة إلى درجة أنه يحتكر اسم "الآخر" وكأنه قصر عليه، ويتضاءل مدلول الآخر – بمعنى كل ما هو غيري أو غير فئتي.

ملاحظة: ثمة علاقة موقفية بين مصطلح "جوي" لدى اليهود، وهم أول من رسخ قانونية "الآخر" – وبعدائية –، ومصطلحنا الذي تردد مؤخراً بصورة منهجية.

وتبعًا لذلك، فالآخر الذي نجابهه اليوم هو الصهيوني، و- تعميماً - اليهودي (وليس المقصود بالضرورة المفهوم الديني)، وكذلك كل من دار في فلكه ممن يحاول أن يتنكر لوجودي وحقي على أرضي وفي وطني".

وهكذا، فإن الشاعر **مواسي** يقسم العالم إلى "نحن" و"الآخر" الذي ينفتح معناه على كل شيء ضدنا، هذا التقسيم "بالسكين" يعبر عنه الشاعر **يوسف المحمود**، أيضاً، الذي يقول في شهادته الخاصة لهذا البحث:

"كثيرون يميلون إلى القول: إن ثمة التباساً في شعار "الآنا" و"الآخر" عندنا تحديداً، ويكاد أن يصبح هذا القول شعاراً، وتتم دحرجته بشكل أو بآخر سواء في تنظيرات الثقافة أو مشاريعها.

فماذا يعني ذلك ؟

بإيجاز شديد، يعني الخلط، وتشتم منه رائحة عدم البراءة، ففي حالة مثل حالتنا الفلسطينية، فإنَّ وضوح " الأنا" يستلزم بالتأكيد وضوح " الآخر" – العدو.

ولأن حالتنا الفلسطينية جزء من الحالة العربية الإسلامية فلا مجال لأي لبس في مفهوم "الآخر" أيضاً، فهو "الآخر الطامع"، "المتربص"، "المعتدي" – العدو.

وإذا كانت " الأنا" تمثل الوطن، الهوية، الأمة، فالآخر لا يتجزأ حيث إنه يمثل النقيض الأسود، المظلم – العدو، وبالعودة إلى مقولة الالتباس، نجد أن المقولة ذاتها ملتبسة والشعار واضح.

فماذا يقصد بـ "عندنا" ؟

أليست هي "الأنا – النحن" أمام "الآخر– هم".

ففي حالتنا المعرضة للعدوان المستمر تصعب رؤية غير وجه العدو "الآخر" الذي وضع أساساً لطبيعة العلاقة وهو الصراع. وحتى لو تحكمت بنا ظروف التجزئة الجغرافية المفروضة، فـ"أنا" الفلسطيني يقابلها "الآخر" إسرائيل. فما الذي يقابل "أنا المغربي" مثلاً؟ أليست "الآخر" إسرائيل التي تمثل بالنسبة له، أيضاً، العدوان مع الوطن، الهوية، الأمة، وأكثر من ذلك "العقيدة" أيضاً، لذلك "أنا" العربي يقابلها

بالضرورة "الآخر" إسرائيل، وهي في هذه الحالة (إسرائيل) جزء من الآخر العدو الذي يقف خلفها، ويعرض الصراع باستهداف الأمة.

وفي حالة التجزئة المفروضة جغرافياً – أليست "أنا" الفلسطيني والعراقي والمصري والخليجي والمغربي والسوداني والسوري واللبناني... واحدة أمام الآخر"العدو" ذي التوجه الواحد والمصلحة الواحدة المشتركة، مع ملاحظة أن حالة التجزئة المفروضة جغرافياً حالة مؤقتة وهي جزء من العدوان – جزء من إفرازات الآخر ومغالطة للنواميس والحالة الطبيعية، وهي في تناقض تام ومستمر مع التاريخ وتطلع إنسان المنطقة وطبيعة حياته. إذاً المسألة ليست مسألة التباس المصطلح أو الشعار أو غيره، بل المسألة مسألة وضوح الواقع وطبيعة الأشياء وفطريتها بالعلاقة بين الأنا والآخر، أو مسألة رؤية الأنا والآخر في حالة مثل حالتنا تتضخم فيها الأنا المعتدى عليها أمام الآخر المعتدي لا تتجاوز رؤية الضحية والمجرم.

وأخيراً، الآخر يدفع بثقافة العدوان دائماً أمام ثقافة الأنا "وجادلهم بالتي هي أحسن" (النحل 125)، أو ثقافة شروط العدوان، أي "فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم"(البقرة 194).

الشاعر **يوسف المحمود** يوسع المفهوم ليشمل المعنى الديني لمسألة "الآخر"، بمعنى البحث عن تعميق للمعنى، وهو ما تشتم منه رائحة تأبيد الصراع – الميل إلى تأبيد الصراع ميل حقيقي لدى جمهور واسع، ليس في فلسطين وحدها، وليس بين أوساط المسلمين فقط، بل هو يشمل قطاعاً واسعاً وكبيراً من اليهود أيضاً، فضلاً عن قطاعات معينة من المسيحيين الغربيين بالذات، وهو ما يدعمه "سفر رؤيا دانيال" مثلاً-.

توسيع المعنى للآخر، واشتماله على أوجه أخرى ومجالات أعرض، يشير إليه الشاعر **علي الخليلي**، أيضاً، في شهادة خاصة لهذا البحث، يقول الشاعر **علي الخليلي:**

"بالنسبة للفلسطيني، أو للثقافة الفلسطينية، يبدو للوهلة الأولى أن "الآخر" هو على الفور "اليهودي" أو الإسرائيلي، الصهيوني الغاصب، المعتدي، الذي احتل أرض فلسطين، وقتّل شعبها وشرّده.

ولكن هذه الوهلة لا تغطي الرؤية الشمولية للفلسطيني، حقيقةً، بشأن "الآخر".

"اليهودي" الآخر موجود بكثافة في هذه الرؤية، أو هذا المشهد، غير أنه ليس وحده، ثمة "الآخر" الأمريكي والأوروبي، ثمة "الآخر" الاستعمار، وعلى رغم أن الصهيوني نتاج استعماري، فإنه بقدر تماهيه مع هذا الاستعمار، بقدر ما يأخذ هو لنفسه صورته على حده، ويأخذ الاستعمار صورته على حده، أيضاً، ويجوز أن نسمّي الصورة المركّبة (صهيونية + استعمار) صورة ثالثة للآخر.

الصور الثلاث السابقة (صهيونية، استعمار، المركّب الصهيوني للاستعمار) هي صور "الآخر" السلبي والمعادي، وبالمقابل، وفي المواجهة، عرض الثقافة الفلسطينية على "الآخر" الإيجابي، كل الأمم والشعوب غير العربية، والتي تناضل هذا الاستعمار، وتسعى من أجل حريتها وحقوقها، موجودة في هذه الثقافة. هي "آخر" يتماهي مع الفلسطيني.

شعوب وأمم أفريقيا وأمريكا اللاتينية، مثلاً، جزء من هذا "الآخر" الإيجابي، سكان أمريكا الشمالية الأصليّون (ما سّماهم الاستعمار بالهنود الحمر) هم جزء من ذاكرة هذا الآخر الإيجابي.

هذا المعنى، بشكل أو بآخر، يأخذه الكاتب **عادل سمارة**، ليرى في "الآخر" النقيض الصورة الأخيرة للآخر الإمبريالي الاستعماري. الكاتب **سمارة** لا يفصل بين الظواهر، ويضعها جميعاً في سياق واحد، فيقول في شهادة خاصة لهذا البحث ما يلي:

"إن الآخر لا نقصد به نحن العرب في هذه الحقبة من الزمن، المعنى المألوف للآخر، أي الذي يجاورنا أو يود ونود العيش معه، وإنما المقصود بهذا الآخر العدو الذي نصارع، بل العدو الذي يعيق تطورنا ويغتصب جزءاً من وطننا العربي، ويحتجز تطورنا. وهذا يضفي مزيداً من الوضوح على الصورة. إن هذا الآخر هو المعسكر الرأسمالي / الإمبريالي الصهيوني الكمبرادوري العربي، مدعوماً بفرق من

المثقفين العرب واليهود والرأسماليين النيو- لبراليين والفاشيين الغربيين. هذا هو الآخر، الذي يعلن هو، أيضاً، "هويته كآخر" بوضوح. وضمن هذا الآخر يندرج يهود إسرائيل الصهاينة، بل يندرج ببساطة كل يهودي لا يؤمن بحق العودة للشعب الفلسطيني إلى وطنه. وهنا سنكتشف أن من بين هؤلاء يساريين يهوداً طالما عاشوا في أوساط يسارنا ويميننا معززين مكرمين، وطالما استكثرنا خيرهم لأنهم "تنازلوا من علياء يهوديتهم" وتحدثوا معنا، ولن نجد من بين هؤلاء الصهاينة الكثير من اليهود الشرقيين الذين ليسوا يساريين، ولكنهم يرون أنفسهم عرباً.

هنا يدخل الدور والأيديولوجيا والمصالح في تحديد من هو الآخر، وليس العرق والجنسية والدين ومستوى التطور. هنا يتضح أن الوظيفة التي تحتلها إسرائيل في مركّب المشروع الإمبريالي الصهيوني في المنطقة هي التي تحدد من هو الآخر. وهنا، أيضاً، تصبح الأنظمة الرأسمالية الغربية ذات الدور والوجود والمصالح الإمبريالية في المنطقة جزءاً جوهرياً من هذا الآخر، هي الوطن الأم لهذا الآخر المعتدي، وهنا، أيضاً، يصبح كل عربي تتقاطع مصالحه ويشترط استمرار وجوده مع المركز الإمبريالي ضمن هذا الآخر، ولا يغير من حقيقة الأمر أبداً هذا العربي وبلاغته ومركزه السياسي.

إذا لم نقم تقييمنا وتحالفاتنا على مثل هذا المعيار، فلا شك أننا سنواصل الدوران في حلقة مفرغة نعجز فيها عن تحديد الهوية والهدف، وبالتالي نعجز عن الإنتاج والإنجاز".

المفهوم الذي يقدمه الكاتب **عادل سمارة** مفهوم متكامل يقوم على أيديولوجيا معينة ترى في الآخر النقيض تعبيراً عن هجمة مستمرة ومتواصلة للأغنياء بما يمثّلون على الفقراء بما يمثّلون، وأن هذا الآخر على إطلاقه هو المعوّق الأساس في عملية التطوير والتحديث والتحرر. هذا المفهوم يعبر عنه، أيضاً، الشاعر **توفيق الحاج** بشهادته الخاصة لهذا البحث:

"الآخر يعني بالضرورة جندي الاحتلال الذي يوقفني عند حاجز "أبو هولي" بكـل وحشية قد تصل إلى حد القتل بدم بارد، بينما هو في اللحظة نفسها يبتسم لزميله ويمازحه.

إن محاولاتي العنيدة للبحث عن إنسانية ضائعة – على الأقل تجاهي – عند هذا الجندي الآخر لا تهدأ وتجعلني أكثر إشفاقاً عليه كإنسان يفتقد إنسانيته، وأدرك جيداً أن له قلباً يحب، وأمّاً تنتظر وحبيبةً تحلم بلقاء جديد، ولكن غضبي عليه كمحتل يجب أن يتجه إلى قادته الذين يروجون ثقافة نفي الآخر، ويحترفون إدارة ساقية القتل والقهر، لذا فإن هذا الآخر لا لقاء معه ولا تفهم لدوافعه، لأنه ببساطة لا قواسم إنسانية مشتركة بينه وبين الأنا الوطنية الطموحة للحرية، وهو، أيضاً، يعتبرها نفياً لوجوده.

أما بالنسبة للمجتمع كصورة أخرى للآخر فإن من الضروري للمرء بحكم أنه كائن اجتماعي بطبعه وفطرته أن يوظف ذكاءه الإنساني والاجتماعي في البحث عن القواسم المشتركة مع محيطه، ويعززها ويبتعد قدر استطاعته عن التناقضات التي تعمق هوة الغربة المكانية والزمانية، مع أنه بات من الطبيعي أن تشعر الأنا المبدعة بغربة مضاعفة في مجتمع تسيطر عليه قيم السوق والفساد وبورصة المصالح في زمن العولمة".

هذه الرؤية للآخر النقيض ما بين التأبيد والنمطية وبين الرغبة في "أنسنته" لا يوليها شعراء آخرون أهمية كبرى في رؤيتهم للآخر الذي يتحول إلى معانٍ ومفاهيم أخرى. تقول الشاعرة **سمية السوسي** عن "آخرها" ما يلي في شهادة خاصة لهذا البحث:

"الآخر بالنسبة لي ينقسم إلى ذاتين: الذات الذكورية التي أخاطبها والذات الأنثوية التي تشكل الأخرى.

قد تبدو محاولة الفصل بين الذات والأخرى صعبة، وأحياناً مستحيلة، لكن الأخرى بالنسبة لي هي التي تمتلك هذا العالم اللغوي الذي تمدني به في كل نص أحياناً. أحبها إلى حدود الاشتهاء، وأحياناً أخرى أكرهها لأنني أحس بها تتملكني وتملي ما تشاء

علي. أحب هذا العالم الذي تأخذني إليه تلك الأخرى، حيث أراني فيه حقيقية أكثر وأكثر وضوحاً.

حين أحاول محاورة تلك الأخرى من خلال النص أكتشف ذاتي بشكل أعمق، وتتجلى لي التفاصيل اليومية المعادة صياغتها كعوالم مستقلة لذاتها، حيث إنها عوالم تلك الأخرى التي تعيشها بمنظور يختلف عن عيشي لها. من هنا أحس أن الأخرى هي تلك التي تساعدني على الإبداع والتميز بنصي وبرؤيتي للعالم وللكتابة. من خلال مصاحبتها تعلمت كيف يأتي النص وكيف أتركها تمتلك الزمام لبعض الوقت (قد تكون أنانية أحياناً وتملي ما تشاء)، لكنني أفضل وجودها.

الآخر الذكوري بالنسبة لي يتجسد في الحبيب أو العشيق الذي تكون محاورته في النص مغايرة في عوالمها لمحاورة الأخرى الأنثوية. الآخر يتجلى في مواضع كثيرة؛ يكون إما رئيسياً أو على هامش المشهد الذي يتم رصده. في بداياتي الأولى (ديوان "أول رشفة من صدر البحر") كنت أسيرة النمط التقليدي في الحديث عن الآخر حيث كان محبوباً فقط، ودائماً أحاول البحث عنه ومناجاته عبر النصوص في محاولة للتوحد به والاندماج في عوالمه التي أستمد وجودي من خلالها.

في ديوان "أبواب" بدأت محاولتي للخروج من عالم هذا الآخر، واستحواذه على عوالمي والخروج منها إلى التفاصيل الأكثر عمقاً في الذاكرة .. إلى المواقف التي تستدعي الدهشة، وتستفزني للكتابة عنها، حيث عالم الطفولة والجدة والأطفال. الأخرى بدأت تتجلى بوضوح في هذا الديوان، لكنها لم تكن مكتملة تماماً لأحاورها كما في الديوان الثالث "وحدها وحدي"، إذ يتميز الديوان بثلاثة أصوات هي في الحقيقة صوت واحد: الأنا والآخر والأخرى تقوم بينهما حوارات أو بين كل اثنين، تحديداً، في نصوص: هكذا أنت، وحدها وحدي، هل أفتح بابي لأنام، وpassword، أما ديوان "فكرة، فراغ، أبيض" فكانت هناك محاولة للدخول في الأنا أكثر، والآخر من منظور مختلف، حيث أصبحت طبيعة الخطاب أكثر حدة وصراحة وواقعية، تدور من خلال اليومي المعيش، ولم يعد هذا الآخر شيئاً أسطورياً بل كائن عادي له حضور مميز، أحياناً لا أتوافق معه في الكثير، وطبيعة النص تفرض عليه دوراً واحداً دائماً في

غالبية دواويني أن يكون كما أريده (الآخر المتمنى) أو صورته التي أكتبها أحياناً تكون تجميلاً لواقع أصعب وأبعد، وفي مرات أخرى تكون فيها قسوة وعتاب وغيرة وألم".

الآخر بالنسبة للشاعرة **سمية السوسي** هو الآخر الجنسي أو الآخر المشتهى الذي تكتشف في نهاية الأمر أنه شخص عادي "له حضور مميز" فقط – من الجدير بالملاحظة أنها لم تشر إلى الآخر النقيض، ومن الجدير بالملاحظة، أيضاً، أن هذه الشاعرة من الأسماء الشعرية الجديدة والمهمة التي ظهرت في التسعينيات –.

والشاعرة **أنيسة درويش** ترى في "الآخر" مفهوماً يجعل من الآخر "نحن"، أيضاً، بمعنى أن "الآخر" يعيش فينا، أيضاً، تقول الشاعرة في شهادتها الخاصة لهذا البحث: "الآخر هو ما ومَنْ كان قبلي وبعدي وأنا، بتركيبةٍ لا يمكن إلاّ أن تكون هو، هو ما يدخل دائرة الفصل بحجاب عصي على إلغاء فعله، مهما بلغت شفافيته، وعلى رغم جدية المحاولة ومساحة المسافات الكائنة. هو عالم من الأنوات، كلٌّ بما يخصه، تدخل في تركيبة عوالم أخرى في سنة الحياة والاندثار، ما تسجله المعرفة والتاريخ، وما ينتظر الكشف عنه تحت تراكمات عدّاد الزمن، ما طاله فكري من أشكال السلطة".

الآخر هو السلطة، مهما كانت هذه السلطة، ولذلك فإن "الآخر" يعيش معنا وفينا حتى نصبح "هو" ذاته.

معنى "الآخر" ومفهومه وصوره التي اختلفت يعبر عنها الشاعر **خالد جمعة** في شهادته الخاصة لهذا البحث بما يلي:

"لقد تحولت القصيدة الفلسطينية في العقد الأخير من نص يبكي وينوح ويقاتل ويتوعد، إلى نص أكثر هدوءاً، لكنه أكثر عمقاً. أصبح نصاً يشارك ويتأمل ويستنتج ويساهم في تغيير الصورة، ويعيد صياغة الذات والعالم عبر لغة جديدة، فالفرز التاريخي الذي يلغي مرحلة ما يلغي مع هذه المرحلة الكثير من المفردات، ما يعني بالضرورة خلق مفردات جديدة تعبر عن المرحلة الجديدة، وربما أن هذه اللغة الجديدة بصورها وتداعياتها وذهابها إلى رحابة العامل الإنساني هي ما تشكل جوهر التغيير في القصيدة الفلسطينية في العقد الأخير".

يعتقد الشاعر **خالد جمعة** أن القصيدة الفلسطينية الجديدة ذهبت إلى "رحابة العامل الإنساني" ولم تعد "تنوح وتبكي وتتوعد"، بمعنى أن "الآخر" بالنسبة لهذه القصيدة تغيّر تماماً، وهو ما يعبر عنه الشاعر **وليد الشيخ** – وهو من أسماء الموجة الجديدة في القصيدة الفلسطينية في التسعينيات، يقول الشاعر في شهادة خاصة لهذا البحث:

"الغريب ليس تجلياً شعرياً، كنت أود أن أطرده من غبار الكلام.

هو الذي قتل الرتابة الجميلة على كتف التل في صباحات زكريا (قرية فلسطينية)، وبنى بهاءه فوق أحلام الفتية المكسرة . لا أسميه الآخر، بل الغريب.

الغريب الذي استطاب نبيذ كنعان ونثر الأسى فوق بيوتات قراها.

أما الآخر، فهو كل ما ليس أنا عليه.

وكلاجئ كل شيء حولي يشي بأني آخر، لذا اخترت أن تكونوا آخرين.

والآخر جاري الذي يصر على أنَّ نساءه من أشرف نساء الأرض، والأخريات بغايا.

والآخر هو سيف الأكاديمي يحاول أن يشذب أساي ويقصف عنق قصائدي.

والآخر أبي، يريدني أن أرى الأرض من خلف نظارتيه الكبيرتين.

وهو رجل الأمن الذي يريدني مهذباً ومحترماً ومن دون فلسفة زائدة . وهو الذي لا أراه بعينيه بل بعيني، هو الذي سيسل السيف حين أعطيه ظهري ويشتم أمواتي والأرض التي أطلعتني.

والآخر مرآة لي، أرى في عينيه غروري وقلة تواضعي، فأذوي كنافذة فقيرة خلف ستائر من وهم.

والآخر أنثى حارة، بدم نهم تعدو كظبي إلى مستقر.

والآخر قد يكون جليساً طيباً، وفضولياً لدرجة أن يسألني: كم راتبك الشهري ؟

والآخر هو سؤال مرتبك حين أقول: صباح النور، وألتفت حولي ولا أجد أحداً".

يقدم الشاعر **وليد الشيخ** صورة جديدة جداً لـ"الآخر"، بحيث يصبح كل ما هو ليس "أنا". لم يعد الشاعر يرغب في أن يكون بطلاً. لنلاحظ كيف يرى الشاعر **سليم النفار** "الآخر" في شهادته الخاصة لهذا البحث:

"الآخر هو "أنا" المنشطرة على ذاتها في ذاتها، لأنَّ أناي المنكشفة هي بنت التربية المحافظة، التي لا تستطيع العصيان، وإن خرجت قليلاً عن سمتها، فهي ما تزال بنت القيم والنواميس المُعطاة – منذ الطفولة – مع حليب الأم.

وقد انسحب ما ذكرتُ، فيما بعد الطفولة الأولى، على كيفية تبين المفاهيم السياسية والفكرية.

ولكن هناك "أناي" الأخرى، تلك التي يناوشها الوعي المكتسب، الخارج نسبياً عن إطار الوعي الفطري الأسري.

وبين هذين الوعيين، تنافر وتجاذب في بعض المفاصل، ولكن لم يصل التنافر إلى حدّ القطيعة.

لذلك أراني أقول: المنشطرة على ذاتها، في ذاتها، وهذا التشخيص الذي أدركه تماماً هو ما خلق حالة تردّد في البدايات، وأقصد بدايات التجربة الأدبية.

تردّد واضح في اختيارات الشكل الشعري، ما بين النثر والتفعيلة، ولكن القيمة الشكلية، كان يحسمها الموقف المضموني من "الآخر الآخر" العدو، النقيض، باعث رحلة الألم والعذاب الإنسانيين عندي كفلسطيني، ولا بد هنا أن يكون لدي هذا الموقف، وفق تشخيصي لانشطارات "أناي" في زاوية الأنا الأولى المنكشفة، وهذا ما استدعى موقفاً راديكالياً من "الآخر الآخر".

كان موقفاً فطرياً، بإنسانيته، ولكن غير محصن كثيراً برؤى فكرية، فقد كان آنذاك ترفاً بالنسبة لي كإنسان عرف من أمه وأبيه وجدّته أنهم قد خرجوا من مدينتهم "يافا" الجميلة بفعل هذا "الآخر الآخر".

وبفعله، أيضاً، كانوا قد أُبعدوا من الحيّز الآخر من وطنهم "غزة" إلى عالم المتاهة، وبفعلِه، أيضاً، فقدتُ أبي، منذ الإشراقة الأولى لطفولتي.

إذن: هو الوحشيُّ، العنصري، وبناء على ذلك مطلوبٌ مني:

الحرب عليه بلا هوادة، هكذا "الآخر الآخر" كان في رؤيتي، ويبدو ذلك واضحاً في الديوان الأوّل "تداعيات على شرفة الماء" والذي صدر في العام (1996) عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين.

ولكنّ هذهِ الرؤية بدأت تتغيّر في الديوان الأخير "مشرفٌ على ذاكَ المطـــر"، وإن كان ما يزال هو باعث الألم، وهو المحتل والعدو والنقيض، غير أنني أصـــحبتُ أرى في "الآخر الآخر" ضحية الشر القديم، التي صنعت لها ضحية "نحن" غير متعظةٍ مـــن ألمها القديم، فصنعت لها ضحيةً تصب جام حقـــدها وعنـــصريتها عليهـــا، وروحهـــا الأولى".

الضعيف يريد أن يرى في عدوه ضعيفاً مثله! الضعيف يريد أن يرى "الضعف" في عدوه – بنوع من الرفعة الإنسانية أو العمق الثقافي –، هذا المنحى يكـــشفه الـــشاعر **باسم النبريص** بوضوح شديد عندما يقول في شهادته الخاصة لهذا البحث:

"لقد ابتلينا، على هذه الأرض الجميلة المقدسة، ودونًا عن بقية الشعوب، بآخر عدوّ فريد بين الأعداء: آخر كولونيالي لا يقوم وجوده – حسب أيديولوجياه العنصرية – إلا على فكرة إلغاء وجودنا نحن سكان البلاد الأصليين (تصفية أو سجناً أو ترحيلاً خارج الحدود، أو عبودية داخلها)! ولم أعِ هذا المعنى الرهيب إلا بعد أن فقدت براءة طفولتي ورومانسية شبابي بعد أن جربت وكبرت وقرأت! وإذا كان هذا الآخر، الـــشاذ نفـــسياً والمريض بقوته العمياء، قد شكّل معظم محطات حياتي الفارقة، وفقًا لمشيئته وعلـــى هواه، إذا كان قد أفسد حياتي وحياة شعبي بحصر المعنى، فإن ذلك لن يمنعنـــي مـــن المحافظة على سلامة شعري وأدبي وعلى فتحهما دائماً على مهبّ الإنساني فيهما، فأنا فرد من شعب يحب الحياة ويحترم أخاه الإنسان في كل زمان ومكان.

ولن يستطيع السياسي الإسرائيلي أو المثقف الإسرائيلي أن يتفوقـــا علـــيّ إنـــسانياً وأخلاقياً – ذلك هو رهان حياتي ومعنى وجودي، وبهدْي من هذا الرهان أعيش وأقرأ وأقاوم وأكتب، وأحب إخوتي في الإنسانية يوماً بعد يوم، أعمق وأنصع وأكثـــر مـــن اليوم الذي سبق!

فالإنسان، بما هو إنسان، هو بوصلتي وهاجسي ومشروعي وديني. فإن لم يكن هذا كهذا، فعلى ماذا سيشتغل الشاعر والأديب؟!

أظن أن "الآخر" في شعري لا يتجلى حضوره بشكل مباشر، إذا كان إسرائيلياً، إلا في القليل النادر: فهو يتسرب في نسيج النص، على نحو خافت وموارب، في غالـــب

الأحيان. ومن هنا صعوبة البحث عن أثر هذا الآخر في قصيدة معينة أو نص معين. ما عن "الآخر" خارج جغرافية هذا المكان (فلسطين – إسرائيل) وخارج ثنائية الفلسطينيين والصهاينة، فقد أخذت عنه وتعلمت منه أفضل الأشياء في حياتي وفي ثقافتي. وبهذا المعنى، فإن ثلاثة أرباع مكتبتي تتكون من كتب كتبها الآخرون، سواء أكانوا أوروبيين أم أمريكيين أم آسيويين أم أفريقيين، لأن المعرفة هي إنسانية وكونية بطبيعتها، ولأنها ملك لجميع أبناء آدم على هذه الأرض، ما دامت حياتهم واحدة ومصيرهم واحدٌ وموتهم، واحدٌ، كذلك".

التفوق في الإنسانية .. هذا هو هاجس الشاعر **باسم النبريص**، وهو بهذا يستطيع أن يفرق بين عدوه وآخره. التفريق بين "العدو" و"الآخر" لم يعد واضحاً بالنسبة للشاعر **طارق الكرمي** – وهو من أبرز أسماء الموجة الجديدة في القصيدة الفلسطينية في التسعينيات – حيث يقول في شهادة خاصة لهذا البحث:

"إن فهمنا لـ"الآخر" هو فهم سطحي وجانبي يعكس فهمه لنا وتعاطيه معنا، إذ نحن غير مرسلين نحو "الآخر"، بل مستقبلون له فقط، من دون النظر أو الأخذ بعين الاعتبار مفهوم التبادلية، سواء على البعد النفسي أو الثقافي أو الفكري حتى والاقتصادي، فإنجاز "الآخر"، لدينا لا يقارن بإنجازنا نحو "الآخر" إذ أعتبر هذي لعبة إدراك أو لعبة المُتَدارِك إلى المُتَدارَك ولا نسبية لنا في هذا السياق الخطر، وببساطة أصبحنا نحنُ الحاضن للآخر ببرودة تامة بفعل العصف التطبيعي والتراجع الثقافي وأزمة المثقف مع المجتمع وبالعكس، حيث إننا داخل هذي اللعبة المرعبة التي لا تقف عند حد من حدود الجيل، وتكون ذات تغذية غير راجعه بمفهوم الإنتاج وتحويل المجال الثقافي إلى سوق ثقافية وبورصة عولمية ذات أسهم هابطة دوماً لأننا حتى وإن كنا داخل اللعبة فإننا خارجها.

مع مُعقَّداتِ الحياةِ أو تعقيداتها أصبحت هوية "الآخر" هي هوية متعددة ذات صور شخصية كثيرة، فتحديد المصطلح أصبح معقداً أكثر مما نتخيل، فمن هو "الآخر"؟– نريد أن نسأل هذا السؤال وحسب – هل هو "الآخر" الذي يقف على ساقيه أمامنا حيث نقدر أنْ نُعرّفَهُ من خلالها؟ أم أنه "الآخر" كالذي أصبح يتشكل داخلنا ؟ وهنا توجد

صعوبة في الأمر - وكما قلتُ - لعبة الآخر أصبحت أوسع بالنسبةِ لنا، ولها ظواهر عدة وأبعاد ليست ببسيطة وغايات ضِدية غير واضحة على المدى القريب، وعلى المدى البعيد، تنشأ سلبياتها المهلكة على المعطيات الثقافية، وأقول المعطيات الثقافية بالنسبةِ إِليَّ لأنَّ هذا من مجال اختصاصي ككاتب.

فإنني تناولتُ "الآخر" بطريقة غير مُصرَّحٍ بها إلاّ ضِمنياً من أجلِ جمالياتِ النص فقط، وكأسلوب فني بطريقة ذكر السَّبَبية لهذا "الآخر"، سواء أكان الآخر ميتافيزيقياً أم الشيء الذي يشبهنا في المجال، فذكرتُ في الديوان الثاني "مجموعة ضُحى الوحيد" في قصيدة "الرّصاص" "أطلُّ على الأبدية" في قصيدة "إخوة" مع وضعيته السَّببية للآخر؛ "قرنان"، "قصائد مختلطة" ...

وذكرتُ "الآخر" في المجموعة الثالثة "مَدرَج الثور" في قصائد عدة، ولها نبرةُ السببية في وجودية "الآخر" وأبعاده مثل: "التذمر"، "انبعاث"، "ولد الجغرافيا"، "تطبيع"، "قتيل"، "مشهد"، "الأطواق"، "أغاني الطرغون"، "عيد"، "استنساخ"، "الكُره"، "حَيارتيّون".

وذكرت الآخر في مُسَوّدةِ "عين الأعمى الجميل" في معظم النصوص وفي المجموعة – مُسَوّدة – "سباعيات زنديق آذار" وكلاهما في طور الإنجاز للطباعة ...

إنّ موضوعة هذا المصطلح لهي موضوعة شائكة وفيها لبس وليس غموضاً، فتحديد الهوية أصبح معنىً صعباً ومريباً، إذ إنَّ "الآخر" بدأ يخرج مِنّا ومن ثقافتنا ومن هويتنا بفعل تأثير المصطلح الأول والتعقيدات العالمية والتأثيرات السلبية للثقافات المعادية.

إذ إن ابتعادنا عن مصادرنا الأولى وإيلاج أنفسنا بالتطبيع أصبح يخلق لدينا "آخرَيْن" وليسَ "آخر"، والآخر الثاني هو من داخلنا نحن، ووجود انفصام ثقافي حاد لدينا، وهذا بحاجة إلى فهم أعمق وخلق ثقافة مُحاربة وذكية ضديةٍ لهذا المصطلح المر كب".

عدم الوضوح، أو الضبابية التي يقدمها الشاعر **طارق الكرمي** لمفهوم الآخر الذي النبس عليه يقابله الشاعر **وسيم الكردي** الذي يعتمد على ما قاله **باختين** في هذا المجال، باعتبار أننا – من خلال الحوار مع الآخر – نكتشف ذواتنا. يقول الشاعر

وسيم في شهادة خاصة لهذا البحث: "استناداً إلى نظريَّةِ **باختين** في مجالِ الحِوارِ، فإنَّهُ عَنْ طريقِ الحوارِ تَتَكشَّفُ الذاتُ الإنسانيَّةُ، ويَنْكَشِفُ "الإنسانُ في إنسانٍ". فالحِوارُ ليسَ مجردَ قاطرةٍ يَستقلُهَا المرءُ كي يَصِلَ إلى مُبتغاهُ، بلْ هوَ هدفٌ في حدِّ ذاتِــهِ، فعبــرَ الحِوارِ ينكشفُ الإنسانُ أمامَ الآخَرينَ وأمامَ ذاتِهِ أيضاً، ولهذا، فإنَّ الكينونةَ لا تتحقَّــقُ إلا منْ خلالِ التعاشرِ بينَ الناسِ حوارياً؛ حينما ينتهي الحِوارُ، ينتهي كلُّ شيءٍ. هكــذا هو الحِوارُ، في جوهَرِهِ، لا ينتهي، ويجب أنْ لا يَصِلَ إلى نهايَــةٍ، ولكــي لا ينتهــيَ الحوارُ، فإنَّهُ بحاجةٍ إلى وجودِ مُتحاورَينِ اثنينِ على الأقلِّ، حيثُ يقــفُ إنــسانٌ فــي مواجهةِ إنسانٍ آخَرَ، فتَقِفُ "الأنا" مُقابلَ "الآخر"، ولذلك، فإنَّ **باختين** يبدو حاسماً فــي موقفِهِ منْ هذا الأمرِ بقولِهِ: "صوتٌ مُفردٌ لا يُنهي شيئاً، ولا يحلُّ شيئاً. صَوتانِ اثنــانِ هما الحدُّ الأدنى للحياة، هُما الحدُّ الأدنى للوجود".

وهذهِ "الأنَا" ليستْ "أنَا" صَافيةً مُقابِلةً لــ"آخَرَ" صافٍ، بل هي "أنَا" لها وعيُهَا الــذي يتحدَّدُ في العلاقةِ مَعَ وعي "الآخَرِ"، وهنا يتجلَّى الفَرْقُ الجوهريُّ بَينَ ما هوَ حــواري وما هوَ مُونولوجيٌّ؛ "فالمونولوجيَّةُ، في صورتِها المتطرِّفَة، تُنْكِرُ أيَّ وجــودٍ لــوعي خارجِها لَهُ حقوقٌ مُتكافئَةٌ ومسؤولياتٌ مُتساويَةٌ"، ولذلكَ فإنَّ الآخَرَ يَتحولُ عبــرَ هــذهِ النَظرةِ إلى "موضوعٍ للوعي، وليسَ وعياً آخَرَ"، فالأنا التي لا تَعترفُ بوجودِ غيرِها، وتُقْصي الآخَرَ عنْ الوجودِ، إنَّمَا هي ذاتٌ مُتَسلِّطَةٌ، صاحبُها يُغْلِقُ أذنَيه، فلا يَسمعُ، ولا يَأخذُ بعينِ الاعتبارِ أيَّ وجودٍ لغيرِهِ. أمَّا في الحوارِ، فإنَّ الإنسانَ لا يَتعرَّفُ على ذاتِهِ، ولا يعرفُها دونَ معرفةٍ للآخَرِ. ولتصويرِ دخيلةِ الإنسانِ، كما فهمَها **دوستويفــسكي،** كان ذلكَ ممكناً فقطْ بواسطةِ تصويرِ مشاركتِهِ معَ آخَرَ. فقط في المشاركةِ، في تَفاعُلِ شخصٍ بآخَرَ، يُمكنُ "للإنسانِ في إنسانٍ أنْ يَنكشفَ لآخَرينَ، بالإضافةِ إلــى انكــشافِهِ لِنفسِهِ". وعبرَ هذا التفاعلِ المستمرِّ والحميمِ لخبرةِ الكلامِ ما بينَ الأفــرادِ، فــإنَّ هــذهِ الخبرةَ المتحقِّقَةَ "يمكنُ أنْ تُوضَعَ سماتُها إلى درجةٍ مُعيَّنةٍ كعمليةِ امتصاصٍ، أقــلَّ أو أكثرَ إبداعيةً، الكلماتُ (وليس الكلماتِ في لغة)"، ولذا فــإنَّ الكــلامَ الــذي نتلفظُــهُ، ونمارسُهُ في حواراتِنا مَعَ الآخَرينَ هو "كلُّ تَلَفُّظَاتِنا (بما في ذلكَ الأعمالُ الإبداعيَّــةُ)، ممتلئةٌ بكلماتِ الآخرينَ، وبدرجةٍ عاليةٍ منَ الآخَريَّةِ أو بدرجاتٍ عُليا من (our - own

-ness) بدرجاتٍ عُليا مِنَ الوعيِ والانفصالِ (detachment). كلماتُ الآخَرينَ هــذهِ تحملُ في داخِلِها تعبيرَها الخاصَّ، نبرةَ تقييمِها الخاصةَ، التي نمتصُّها، ونعيدُ إعمَالها، ونَنْبُرُها ثانيةً".

المشكلة في هذا الكلام الذي يقوله الشاعر **وسيم الكردي** أنه لم يشر، ولــو بكلمــة واحدة، إلى أي آخر نتكلم؟! هل مشكلتنا مع "آخرنا" النقيض أننا – كلانــا – نــستخدم المونولوج وليس الحوار؟!

أليس التاريخ الشخصي والأوهام والأساطير مونولوجات أصلية، ولا يمكن القفــز عنها حتى من خلال حوار "حقيقي"؟!

وينبغي القول إن باختين يعالج في آرائه النقدية المختلفة علاقة اللغــة بــالمجتمع، منظوراً إليها من المكان "جدلية الدليل" اللغوي كنتاج أو مفعول للبنى المجتمعية، وذلك من خلال ما يطلق عليها الناقد نفسه مصطلح "التفاعل اللفظي" في كل أشكال الخطاب اللغوي ومنها الخطاب الأدبي، فكل من الحوارية والتداخل النصي ينبنيان علــى هــذا التفاعل وفيه يتجسد تكوينهما، وربما أمكننا هنا إبراز اللفظية الفاعلة الضرورية لكــل مكونات الخطاب الأدبي من جهة والناقد الأدبي من جهة ثانية، هذه العناصر العامــة الدالة مضافاً إليها علاقة الإيديولوجيا والوعي باللغة، تشكل الأساس في رؤية بــاختين النقدية في هذا الصدد، ذلك أن هذا الناقد يرى أنه لا يحب فصل الإيــديولوجيا عــن الواقع المادي للخطاب الأدبي (هو يعتقد أن الكلمة ذاتها محايدة. وهي، أيضاً، الظاهرة الأيديولوجية الأمثل، ومن هنا يرى أنه لا يجب الفصل بين الكلمة من جهــة كونهــا محايدة ومن جهة كونها حاملة للإيديولوجيا، وبما أن الكلمات منــسوجة مــن خيــوط أيدلوجية عديدة، فهي لحمة كل العلاقات المجتمعية بجميع مجالاتها) وعليه فهو يــرى عدم فصل الخطاب عن الأشكال المحسوسة للتواصل المجتمعي،و عــدم فــصل هــذا التواصل وأشكاله عن قاعدته المادية. (الاقتباس من كتاب "الماركسية وفلــسفة اللغــة" لــ**باختين**، ترجمة **محمد البكري ويمنى العيد**، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986).

بمعنى آخر، فإن الشعر – والكلام هنا عن الشعر الفلــسطيني – حتــى وإن كــان غنائياً فإنما يحمل "آخره" معه، فالكلمات أو مفردات هذا الــشعر– ويــسميها بــاختين

الدليل- تشكل صورتها الرمزية المتولدة عن جسم مادي خاص هي نتــاج أيــدلوجيا معينة أي أن "الدليل" - بلغة باختين - يؤشر على مواقعه التي أتى منها ويحدد أهدافه، التي يرغب في الوصول إليها، والمتلقي هنا يقوم بفهم هذا "الدليل" من خلال ما تحمله من عمليات "تواصل" غير مفصولة عن قاعدتها المادية.

هناك "تفاعل لفظي" بين الخطاب وبين متلقيه قائم على تلــك الــصورة الــشعرية الرمزية المتولدة دائماً عن "جسم مادي خاص هي نتاج أيدلوجي ما" بلغة باختين.

لهذا، فإن الشعر الفلسطيني - الغنائي بأكثريته - حمل معه أيدلوجيته المؤسسة علـــى واقع مادي معيش، معروف ومدرك، وهو بهذا يحمل معه "آخره" و"أيدلوجيته"، وبهذا المعنى فإن كل شعر يحمل معه "آخره" قد يظهر بشكل حقيقي كما في الشعر الدرامي (والملحمي) وقد لا يظهر بشكل حقيقي كما في الشعر الغنائي والرؤيوي بلغة د. **صلاح فضل.**

المونولوج الطويل الذي يستسلم له "آخرنا" النقيض، والذي لا يفلح معه أي حوار، يشير إليه الناقد والشاعر د. **خليل حسونة**، الذي يقترح أطرافاً أخرى لبدء حوار جدي، يقول د. **خليل حسونة** في شهادة خاصة لهذا البحث:

"إن بعض الخطوات الحذرة التي يرى فيها المثقف تراجعاً ليست أكثر من تفــضيل هامشي داخل إطار التراجع الاستراتيجي الشامل، ممهورة بمعادلـــة الوجـــود بـــالقوة والوجود بالفعل التي ينتجها الآخر عبر ثقافته يتمركز فيها وعيـــه الـــسلبي الظلامـــي بعناوينه البارزة: طرد الغرباء سواء بالحتمية التاريخية أم بقوة ما وراء التاريخ. على قاعدة تاريخ من اللاشعور بكل محتوياته وعقده النفسية التي أبرزهـــا الأرابوفوبيـــا - الخوف المرضي من العرب - التي مثلتها منذ مدة مبكرة مشاريع كراهية العرب.

وهكذا وكونها أيديولوجية عنصرية/ فوقية/ رجعية تعتمد على نفي الآخـــرين مـــن منطلق تميزي مريع، استطاعت توظيف اليهودية وتطويعها لتحقيق مآربهـــا المـــدمرة للفلسطينيين وللإسرائيليين الذين تشربوا هذا القناعات الزائفة، فـــإن الآخـــر كـــأفراد، وكمجتمع، لا يمكن بالمطلق أن يجنح إلى العدل والسلام إلاّ بعد أن تتفرَّغ الـــصهيونية من محتواها الأيديولوجي؟!

فهل يمكن ذلك؟

الحالة الوحيدة التي يمكن أن تتحقق بسقوط نظرية الوهم، القائمة على قهر الآخر، تحالف قوى السلام في العالم، والمواقف الصارمة للأمم المتحدة بتطبيق مصداقيتها والنظر بعيون سليمة وليست حولاء إلى جذور القضية، هنا يكون السلام".

سقوط نظرية الوهم .. هذه هي المسألة.

شعراؤنا، القدامى والجدد، وفي مراحل التاريخ الفلسطيني، الذين أخرجوا "الآخر" النقيض من دائرة الإنسانية، الذين أدخلوه إليها، يتفقون جميعاً على أن هذا "الآخر" لم يمنحهم الفرصة لأن يثبتوا إنسانيته حتى هذه اللحظة.

والاحتماء بفكرة أنه "نقيض" فقط لم يرح ضمائرهم بالبحث عن "شراكة" إنسانية ما، طموح الشعراء الذي يصطدم بعنجهية القوة وغباء الأسطورة ووهم الرؤية. أما الشاعر **مراد السوداني**، فقد خص هذا البحث بمداخلةٍ يسبر خلالها غور الآخر كما يراه، فنجده يقول:

"الأنا" كلمة، مفهوم أستخدمه للدلالة على نفسي ومقاربتها .. وعندما أُعرّف نفسي لك أقول: أنا شاعر، وغيري يعرّف نفسه في تعدُّد: أنا فنّان، أنا عاشق، أنا قارئ ... الخ. إذاً فـ"الأنا" مفهوم كلّي متسع، عام، مطلق، وكل مفهوم – حسب قوانين المنطق – عام عمومية مطلقة فهو مفهوم فارغ .. هذا الفراغ يجعلني أُحدّد خصوصيتي لأنفرد بتعريف نفسي وتمايزها عن غيرها من الأفراد والأنوات. وعليه فإن الأنا مفهوم جمعي وفردي، واحد متعدد، "الفرد الحشود"، عام وخاص في آنٍ.

الكلمات إرثي: "أنا ما قالت الكلمات كن لغتي فكنت لنبرها جسدا"، وأنا سليل هذا التراث الإرث، ابن لهذا النسق اللغوي الذي يمتد إلى امرئ القيس وما قبل حتى الآن، فأقول أنا: عربي .. وخارج اللغة لست فرداً .. فهويتي تتشكل باللغة ومعها، وعبر هذا النسق أكون غنياً بما أستلهمه من صور غيري فأنا غنيٌّ بالتراث ولست غنيّاً عنه.

والأنا أقرب للنار والصيرورة منها للثبات والرخام، إنها النهر وليست الحجر، سفر وانتقال وليس إِقامة ...، تتقمّص حالات غيرها وصوره وتصير "الآخر"، فهي علاقة صائرة ، متحوّلة، وقبل أن تصير "الأنا" "الآخر" عبر عملية كيميائية سحرية طقوسية

ما هي ماهية هذه "الأنا"، إنها هي هي أي كما كانت "أنا" صلبة ثابتة لا تسيل "آخريتها منها" ، وسيلان "الآخر" من "الأنا" يؤكد أن "الأنا" كماهية هي "الآخر"، وعليه فإن "الأنا" و"الآخر" ينصهران في وعاء كيميائي واحد في جدل وانشباك مستمر.

وإذا كان العالم هو "الأنا" وغيرها، أي ما ليس "أنا" فإن "الأنا" علاقة (ذات – موضوع)، وعليه تصير "الأنا" شبكة من العلاقات، والعلاقة الأشدّ فعلاً والأكثر عمقاً وتأثيراً تساهم بشكل أو بآخر في خلق شيء جديد لديّ.

في القرنين الثالث والرابع انفتحت "الأنا" على "الآخر" عبر التفاعل المنتج والتثاقف والتجارة وحركة الترجمة، حيث كانت الدولة الإسلامية محيطة وممتدّة، وفي امتدادها تهضم وتستوعب وتستأنس بما هو مختلف .. كما شهدت الأندلس حالة من الاندماج والاستئناس بين "الأنا" و "الآخر" .. "وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا".

في الحالة الفلسطينية بما لها من خصوصية فإن "الآخر" يبدو نبتاً غريباً، طارئاً على تراب هذه البلاد .. وعليه فإن التعاطي معه يتطلّب مراعاة هذه الخصوصية.. "الآخر " بكامل محمولاته لنفي "الأنا" ومحوها حاول وعبر غير طريقة لكتابة روايته لإلغاء تاريخ وهوية وذاكرة " الأنا" .. وهنا فالعلاقة بين "الأنا" و "الآخر" علاقة صراع، تناحر .. وكلّما أمعنت "الأنا" الفلسطينية الفردية والجمعية في صياغة روحها، كلما أمعن "الآخر" وصره في الإيغال في التدمير والقتل والنفي .. معتقداً أن "هم" لا وجود لهم إلا بتدمير الـــ"نحن" .. من هنا بات الصدام هو محرك العلاقة لدفاع الضحية عن بقائها مقابل عصف "الآخر – الصهيوني" والذي بالضرورة يختلف عن "الآخر"، اليهودي ..

بعد اتفاقيات أوسلو بدأ مصطلح "الآخر" يتدحرج في الساحة الثقافية ككرة الثلج، عبر طرائق تمريرية ثقافية وإعلامية لترميم علاقة النقيض وتلطيف صورته وتمثلاته حتى يمكن التعاطي معها لصياغة سلامٍ ما على هذه الأرض سلام بمقاييس وآليات مهندسة.. وجرت محاولات حثيثة لتثبيت هذا المفهوم، لأن العدو، الاحتلال، النقيض، مفاهيم مضادة لهذا "الآخر" ونسف لحيادية المفهوم، وعليه فإن التعاطي مع "الآخر – الصهيوني" بموضوعية وحيادية، يسمح له بالتسلل إلى الروح واستلابها .. وعليه

ينتفي المبدأ الحواري (حسب باختين)، ليحلّ محله المبدأ التناحري. وإن مقولة: الخوف من محاورة "الآخر" تبدو ساذجة فهو يقتلع "الأنا "، وهيهات لـ"أنا" مقتلعة أولوية الحوار.

قال درويش: "من صاغ سيرته بعيداً من هبوب نقيضها وعن البطولة ، لا أحد"، بمعنى لا يمكن كتابة التاريخ الفلسطيني دون كتابة تاريخ الصراع، "الأنا" وبطولتها في صراعها مع النقيض .. لا يمكن أن أرى نفسي إلاّ في حالة الصراع مع "هم" .. وعليه فإن الرؤية النظرية الفلسطينية: الأنا – آخر في حالة كهذه تبدو إشكالية وخطرة.. فكلانا على ذات التراب ، ننأى وندنو، والجدل القائم هو جدل الضحية والجلاد، ورواية النقيض نصرّ على أن تسحب نفسها على ذاتها وعلينا نحن كـ"آخرين" لـِ"هم"، وعليه فإن كتابة التاريخ يتم كما تراه الضحية على قاعدة وجهاً لوجه، العين بالعين والسن بالسن والدم بالدم.

فالصهيوني الاستيطاني الذي جاء من مكانه "هناك" لصياغة هوية مفبركة "هنا" كيف يمكن له أن يكون جزءاً من "أناي" وهو قائم لنسفها وتعطيلها.. ومنظَرو الواقعية السياسية، وأن ما هو على الأرض ينبغي التعامل معه، حتى باتت الحقيقة ، حقيقة وجودنا وبقائنا ومشروعية دفاعنا عن هذا الوجود ضرباً من الجنون والطوباوية نظروا للحالة الفلسطينية بعين وفقأوا العين الأخرى.. في حين تظهر الواقعية السياسية ذاتها إصرار النقيض على إشاعة الموت والاستلاب والإبادة لتكريس مفاهيمه وهندسة كيانه الإحتلالي، على جماجم ودماء الصغار والأشجار في بلادنا فلسطين.. وعليه فإن "الأنا" و"الأنت" الـ"نحن" و"الهم" بينهما برزخ يتطاول، وجدار فصل ذهني وواقعي يحول دون علاقة الإندماج والإنشباك، لتكون العلاقة اشتباكية تناحرية. ألا يدلل جدار الفصل العنصري، تأكيد الـ"هم" على توسيع لاهوّة وتعميقها؟

وإن حفلات تهنئة النفس بضرورة التعايش والحوار، مفاهيم أثبت الواقع المعيشي بطلانها وفراغها وعدميتها.

مرّة أخرى فإنه ليس ثمة مشكلة مع اليهودي كديانة ، فهم بشر مثل باقي خلق الله، ولكن المشكلة هي في تمثّلات اليهودي وصوره: القاتل، الجلاد، الطاغية، النافي ،

المضطهِد، بمسميات، جديدة متكئة على شرعية دينية، إن "الأنا" الفلسطينية في مقاومتها العصف النقيض ودفاعها عن الإنساني والطيب والقيم النبيلة، وحقّها في الوجود عبر إرادة حقّها في البقاء، تسعى لمنازلة العدو لتهزم قوة المنطق ومشروعية الفعل منطق القوة الإسبارطية التي يمارسها العدو بكافة استطالاته، وعليه فإن وحدة وصراع الأضداد تمارس لعبتها الدرامية في المجابهة على ترابنا المشتعل.

إنّ رمي مفهوم "الآخر" واستخدامه كبديل مخفف لنسف لغة الخطاب المقاوم (العدد، النقيض.. الخ) يستدعي تفكيك المفهوم لتحديد الغائية ولنرى ما نريد، وعليه فإننا و"نحن" نخوض صراعاً مع "هم" لا بدّ من مراعاة التاريخ المحدد وسياق الصراع، ما يتطلّب اتخاذ موقف وإلا وقعنا في شبهة الحياد وتشابه القول فالصراع تمّ في زمان ومكان محدّدين حيث وسمت العلاقة بمحدداتها وشكلها الخاص، وعندما نتكلم عن "الآخر" نتكلم عن "الآخر" الصهيوني ، أو "الإسرائيلي" كما يحلو للبعض مقاربته.. وبات الصراع (فلسطينياً – إسرائيلياً) من جانب و(عربياً – إسرائيلياً) من جانب آخر.

و"الأنا" الفلسطينية في دفاعها عن هويتها تنحاز لإنسانيتها، فأنا أعرف الحق الذي ورثه أبي عن جدّي وجدّه عن سلالته .. وهكذا تصبح (الأنا – مكان)، لأنني ببساطة "هنا"، (أنا هنا – وهنا أنا) .. أُعيد صياغة المكان، تماماً كما يعيد المكان صياغتي وهندستي وتكويني.. وتربطني وشائج توحّد بالسريس والشبرق والبلوط، وتكاتفني الجبال برائحة التراب والطيور بأسمائها التي أعرف، وشقائق النعمان والميرمية وزهرة القندول، وأُقلّب حجارتها في سياق الإعجاب بتشكلات الحجر الذي ربما أقوده إلى مكتبتي رغبة في الاستئناس (ليت الفتى حجر).. مقابل ذلك ما هي علاقة القادم من "هناك" إلى "هنا" بالمكان .. وإذا تاه وقادته قدماه إلى ربوة أو شعبٍ فهل سيتمكن من التعرّف إلى ما تعرّفت إليه .. وهل يعرف الطرق التي نحتّها الطراق – أجدادي بخطاهم وممرات الغزالان، حيث استدرجوها إلى فخاخ الصيد ..

ثمّة ادعاء لِـــ"النقيض" في دفاعه المهتوك والموضوع عن الأزهار ذاتها الأشجار ذاتها والطرق ذاتها .. ويحاول عبر الجغرافيا وما اصطنعه من محو واستبدال أن يلغي التاريخ بجغرافيات جديدة، تاريخ الروح لتغترب عن مكانها، ولكن سلطة ذاكرة

الفلسطيني ما زالت تعيد للتاريخ توهجه، وللمخيلة حضورها في استحضار الغائب وما دمّره "القادمون الجدد" .. وعليه فإن الصهيونية سعت لفبركة هوية "منقاة" لكشف تميّزها واختلافها مؤسَّسة على "أُسس سامية" في (العهد القديم)، فأوجب مقاومة مؤسسة على النسق العربي الإسلامي الذي استوعب الرسالات السماوية من حيث كونها كذلك.. هذه المقاومة وجدت أنها تقاوم "نقيضاً" أوسع من حدود فلسطين، بل نقيضاً وجد في "كيان" الاحتلال استطالة تم استزراعها في المكان لجني ثمارها لاحقاً.

وعليه تجاوز الصراع الحدود الجغرافية لفلسطين التاريخية، وبالتالي فإن الهوية أصبحت أنساقاً تطاحن أنساقاً أخرى.. عبر هذا التطاحن المفروض على الذات الفلسطينية خاصة والعربية عامة، ترفض الذات المقاومة الهيمنة كواقع وكنسق خاصة وأن الحرية والدفاع عن الجميل والإنساني والحقيقي هو غائية "الأنا" المقاومة.

النقيض وإمعاناً في تشظية "الأنا" الفلسطينية فقد استدرجها كأيدي عاملة وفق شروط استثنائية لبناء المستوطنات وإنتاج المكان " ما أظهر اغتراباً في جوهر "الأنا" وانشقاقاً في جوهر الروح، فـ"الأنا" في أعماق اغترابها تصبح بالنسبة لنفسها "آخر"، ترى في داخلها صحارى وشقوقاً، ومتاهات، ولا تقاوم فقط ذاتها "الآخرية" خوف التشظي والانكسار كالمرآة، بل لتتماسك وتقاوم "الآخر" المتعيِّن – النقيض، وتتعدى ذلك لمقاومة "النقيض" في حدوده التي تتجاوز البعدين الفلسطيني والعربي.

وعليه يصبح الصراع – صراع "الأنا مع نفسها" في جوهر الروح.

- صراع الأنا" مع "الآخر – الإسرائيلي النقيض".
- الصراع بين (الشرق كنسق – مع الغرب كنسق).

إن قسوة الاغتراب ضغطه على ماهية الروح ، – أربك رؤية "الأنا" لنفسها وأصابها بتصدّعات وانشقاقات عميقة، وهو ما انعكس على مقاربة "الأنا" لـ"آخرها" الذي يتأرجح في اشتداده وامتداده بين (النقيض) والآخر الطبيعي، كالآخر الإيرلندي أو المكسيكي أو الفرنسي ... الخ.

وبالتالي يمكننا القول أن علاقة "الأنا" بـ"الآخر" فلسفياً لها ثلاثة أشكال:

- علاقة بينها وبين نفسها.
- علاقة بينها وبين موضوع ما (كرسي، شجرة ، ... الخ).
- علاقة بينها وبين ذات أُخرى.

وبين الرؤيا الفلسفية للـ"أنا" و "الآخر"، وخصوصية الحالة الفلسطينية واشتباك "الأنا" مع "نقيضها" تقتضي زاوية نظر مختلفة خوفاً من الوقوع في شرك الفهم الفلسفي الشامل".[6]

[6] ملاحظة: جميع ما ورد على لسان الشعراء تم قوله أو كتابته خصيصاً لهذه الدراسة وتم تسليمها وتقديمها للباحث خلال النصف الأول من العام 1994م.

الفصل الثالث

أساليب الأداء الفني وكيفياته

أشكال التجريب

- الشكل الأول : القصيدة الشاملة
- الشكل الثاني : السربية
- الشكل الثالث : القصيدة التوقيعة (الأبيغراما)
- الشكل الرابع : القصيدة المدورة
- الشكل الخامس : قصيدة النثر
- الشكل السادس : القصيدة العمودية
- الشكل السابع : القصيدة الدرامية (السردية والقصصية والمسرحية)
- الشكل الثامن : القدسي
- الشكل التاسع : السوناتا
- الشكل العاشر : القصيدة المشظاة

اللغــة

- التمسك بالمفردة الفصيحة
- استعمال اللغة المحكية
- اللغة الأجنبية
- التناص
- اللغة التراثية والدينية
- إدخال (أل) التعريف على الفعلين المضارع والماضي
- اللغة المفككة

الصورة الشعرية

موسيقية النص

الفصل الثالث

أساليب الأداء الفني وكيفياته

أشكال التجريب

القصيدة الفلسطينية التي ظهرت بعد اتفاق أوسلو، ونتيجة لتعقيد الموضوع واضطرابه وانفتاح جبهات مختلفة وطرح أسئلة لم تكن في السابق، اضطرت إلى أن تغير من كيفياتها إلى حدّ كبير.

يمكن القول هنا إن المضمون بحث عن شكله، أو إن المضمون تلبّس شكله. هناك مضامين تحتاج إلى أشكال مناسبة لقولها، هناك – في بعض الحالات – (كيف) لها الأهمية ذاتها التي تكتسبها (ماذا)، إن كل ما عدا (ماذا) هو (كيف)، هذا الـ(كيف) هو مجموع أو اجتماع الاستعارات والكنايات وأدوات الربط والاستفهام وأنواع البلاغة وتجلياتها، وتلك العلاقة التي ينسجها النص مع سياقه التاريخي والموضوعي.

شكل القصيدة الخارجي هو الفضاء الذي يختاره الشاعر – قصداً أو دون قصد – ليسبح فيه بحرية، وليمنحه القدرة على الجدال والمساءلة، ويعطيه القدرة على أن يقول مضمونه من دون عوائق يفرضها القالب الفني. في هذا الشأن، تجدر الإشارة إلى أن اختيار الشكل هو جزء من اختيار المضمون، بمعنى أن اختيار المضمون هو اختيار الشكل، أيضاً، مع ما يفرض ذلك من ضرورة الالتجاء إلى لغة تناسب المقام، فالشكل – شاء الشاعر أم لم يشأ – يفرض لغته، فقصيدة النثر مثلاً تحتمل (الثرثرة)، في حين أن قصيدة الومضة لا تحتمل ذلك إطلاقاً، هنا يتحول الشكل إلى مضمون من نوع آخر له استحقاقاته الأسلوبية التي سنتعرض لها فيما بعد.

وكما ذكرنا، فإن المضمون الذي تعقّد وانفتح على أسئلة لم تكن من قبل، فرض شكلاً أو أشكالاً مختلفة للقصيدة الفلسطينية في الفترة التي نحن بصدد دراستها، وسنتناولها بالتفصيل:

الشكل الأول: القصيدة الشاملة

ونعني بهذا الشكل أن القصيدة تجمع بين جنباتها كلها الأشكال الشعرية الحديثة والقديمة من دون استثناء، محاولة أن تستغل ذلك من أجل قول أو إيصال مضمونها، من خلال هذا الكرنفال اللغوي والبصري والإيقاعي، ومن خلال هذا المزج بين كل هذه الأساليب لاستخلاص أو تقطير شكل مختلف لمضمون مختلف. خير مثال على هذه القصيدة ما فعله الشاعر **حسين البرغوثي** في ديوانه "مرايا سائلة"، ففي هذا الديوان نجد الشاعر قد استعمل كل الأساليب الشعرية المعروفة من النثر والتفعيلة والحوار والسرد والتقطيع والتشذير والمزج والتدوير والغناء، مستفيداً مما تمنحه السينما من عمليات القطع واللصق، وما يمنحه الرسم والموسيقى من الإيقاع الصوتي واللوني، وكذلك تحميل اللغة دلالات جديدة ومختلفة. يقول الشاعر:

تجب الاستفادة من "المونتاج": قص الإيقاعات كما تقص أشرطة الصور لخلق فيلم، ولصق الإيقاعات المقصوصة معاً، بحدة، وفي الوقت المناسب، مثلاً:

قميص برتقالي وشال أسود

زارتني السيدة

وقفة، باب، وليل ساجد

نظرة متعبة

وفي الصمت كالأنبياء، وكالأنبياء تماماً مرعبة

زارتني السيدة

إذا مت فانعيني بما أنا أهله　　　وشقي عليّ الجيب يا ابنة معبد

ولا تجعليني كامرئ ليس همه

كهمي ... [1]

هذه القصيدة تدعي طموحاً عالياً باستعمالها هذا الأسلوب، من منطلق أن مضمونها يستدعي هذه المعالجة. السؤال هو: هل خدم هذا الشكل هذا المضمون؟

---

[1] حسين البرغوثي: مرايا سائلة، مصدر سبق ذكره، ص43.

وهل تحويل القصيدة إلى شريط سينمائي، يقطع ويلصق، كفيل بأن يحمل مضموناً تدّعيه القصيدة؟

وهل استطاعت الوحدة الموضوعية للقصيدة أن توزعه على مجموعة الحوارات والـــ"فلاش باك" والتداعيات والتدوير؟

يمكن القول هنا إن هذه القصيدة ومثيلاتها تدفع بالقصيدة إلى آفاق معرفية أكثر منها جمالية، أو إن الافتراض الأساس لهذه القصيدة هو افتراض فكري يقوم على تكامل الرؤى من أجل رؤية كلية كبيرة شاملة، بمعنى أن الشاعر لا يرى في الوجود إلا شكلاً واحداً سال في أوانٍ مستطرقة عديدة، والقصيدة تحاول رؤية إناء واحد فقط.

الشكل الثاني: السردية

ونعني بهذا أن دواوين كثيرة صدرت في هذه المدة قيد الدرس بعدها قصيدة واحدة، أي أن الديوان استوعب القصيدة أو أن القصيدة استوعبت الديوان، في عودة إلى المطولات، من دون فواصل ولا عناوين، وإنما تداعيات وحركات وتنويعات على الموضوع ذاته. خير مثال على ذلك ما فعله **سميح القاسم** في عدد من دواوينه التي صدرت بعد العام (1993)، مثل ديوانه "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"، وهو ديوان يقع في (65) صفحة من القطع الكبير يحتوي على قصيدة واحدة بالعنوان ذاته، تبدأ بهذا المقطع:

يطيب لي الآن أن أجزل الشكر من كل قلبي القوي.
لكل الوفود التي احتشدت من أقاصي البلاد لتشييع
جثمان شخصي الضعيف. لكل الذين أتاحوا لنعشي
رحيلاً مريحاً على رمث أكتافهم. ولكل الذين اشتروا
لي أكاليل زهر بطيء الذبول
وماذا أقول؟ [2]

[2] سميح القاسم: كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه، مؤسسة الأسوار، عكا، 2000 ، ص5.

وينتهي الديوان بالمقطع ذاته، ولكنه يكرر سؤال: "ماذا أقول؟" خمس مرات لينتهي الديوان أو القصيدة أو السربية بمثل ما بدأت، أي الحيرة والتساؤل والاضطراب وعدم القدرة على إيجاد الجواب، متمثلاً شخصية هاملت الشكسبيرية التي صارت رمز التردد وعدم الحسم وانعدام اليقين أو البحث عنه. والشاعر يتكئ تماماً على ذلك ويرى نفسه تماماً مثل تلك الشخصية المسرحية، ولهذا فإن السربية الطويلة التي يكتشف فيها "الفقيد" مقدار خديعته تذكرنا بتلك الحوارات الطويلة التي كان ينخرط فيها هاملت في محاولة لتحديد اتجاهه أو لاكتشاف الحقيقة أو للحسم بين مشاعره وعقله. وقد أشرنا في فصل سابق إلى أن هذه التساؤلات أو هذه الحيرة هي من مميزات القصيدة التي ظهرت بعد العام (1993).

كانت "السربية"، أو هذا المونولوج الطويل، بمثابة حوار داخلي طويل تم فيه تغليب مختلف الاحتمالات التي كانت نتيجتها: ماذا أقول؟

تجدر الإشارة هنا إلى أن السربية لا تشبه السرد الملحمي – حتى ولا تتقاطع معه –، إذ إن السربية هنا – وكما أشرنا سابقاً – جزء من حوار داخلي – وإن ظهر فيه الآخر بشكل ما – مع غياب الحركة الدرامية والشخوص والحدث المتنامي أو"الهدف"، وكذلك غياب الجموع والأبطال وأنصاف الأبطال. الملحمة تاريخ والسربية مونولوج.

"البطل" الذي تقدمة السربية بطل مهزوم، هارب، يعرف ولكنه عاجز، وتأتي السربية مؤسسة على خيبة أمل وليست جزءاً من رحلة أو صراع خارجي. والملحمة – أخيراً – رؤية للعالم، فيما السربية لا تتعدى كونها رؤية للحاضر.

الشكل الثالث: القصيدة التوقيعة (الأبيغراما)

من الأشكال الجديدة التي ظهرت بعد العام (1993) القصيدة "الومضة" أو القصيدة "التوقيع" الشبيهة بذلك الشكل الياباني الذي يسمى "الهايكو – تانكا". ويكتب الشاعر **عز الدين المناصرة** عن هذا الشكل ما نصه: "التوقيعة المستقلة أفضل، لأنها تأخذ شخصيتها المتكاملة من هذه الاستقلالية، وحين تكون التوقيعة مكثفة تكون جملتها الشعرية متوترة، لكن الشرط الثاني بعد شرط الكثافة هو الختام الحاسم القطعي

المفاجئ المدهش، بحيث يتم التمهيد له تدريجياً بنمو طبيعي متصاعد، وكلما كان "الختام الحاسم" في السطر الشعري الأخير حاسماً مفاجئاً ينبغي أن يكون مفتوحاً على فضاء المعنى، فالحسم هنا نقيض الانغلاق، وهناك شرط ثالث هو خرافية اللغة، وليس البقاء عند قشرة الفكرة العقلانية".[3]

الاستقلالية والكثافة والحسم وطزاجة اللغة والابتعاد عن الفكرة العقلانية والتركيز على الصورة الشعرية هي عناصر هذا النوع من الشعر الذي بدأه الشعراء في الثمانينيات، ثم ازداد شيوعاً بعد اتفاق أوسلو بشكل لافت للنظر، ويدعي الشاعر **المناصرة** أن تقنية التوقيعة تقنية مركزية في دواوينه كلها.[4]

أما لدى شعراء الضفة وقطاع غزة، فقد تميز فيه كل من الشاعر **باسم النبريص** الذي امتازت قصائده دائماً بهذه الكثافة والتوتر العالي، والشاعر **مازن دويكات** الذي خصص ديواناً لهذا النوع – تماماً كما فعل **النبريص**– .

وإذا كان المناصرة قد أشار إلى خصائص "مضمونية" فإن قصيدة التوقيعة هي قصيدة لا تكاد تتجاوز خمسة أسطر شعرية في أطول حالاتها، وهناك ما يقتصر على سطرين شعريين فقط .

هذا **باسم النبريص** يكتب:

لو كان لي منزل هناك وسط الغابة

إذن عرفت سر اثنين: الله والكتابة. [5]

ويقول في مكان آخر:

الصمت ذهب الكلام

والثرثرة ؟

ورطته وموته الزؤام.[6]

---

[3] عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب، دمشق، 1995، ص383-384 .

[4] المصدر السابق، ص384.

[5] نظم العقل الخالص، مصدر سابق، 197.

الشكل خيار شخصي تماماً، ولكنه في الوقت ذاته يختار أو يفترض مضمونه أيضاً، لا تعارض هنا بين اختيار الشكل على مستوى الشخص ولا على مستوى المضمون، ذلك لأن الشكل تاريخ – كما أسلفنا –، كاختلاف الثياب باختلاف الأزمنة والأوقات، ولا بد للمبدع أن ينتبه إلى زمنه ولحظته الراهنة، ولهذا فهو يختار ما يناسب وما يلائم من دون أن يتخلى عن ذوقه، وعن خصوصيته في ترتيب ذلك الشكل أو بنائه أو صياغته، نحن متشابهون في الأزياء لكننا نختلف في الأذواق. هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى، فإن المضمون – باعتباره الموضوع أو القيمة – فإنه – ولأسباب بنيوية بحتة – يختار شكله الأنسب، أو يفرض شكله الأنسب على مبدعه، الذي يقوم بدوره بانتقاء الشكل بما يلائم ذوقه أيضاً، هنا يتقاطع الذوق الشخصي بما يتطلب المضمون، بحيث يكون ذلك دور المبدع الحقيقي في اختراع شكل يلائم ويناسب ويدوم، وتقع على المبدع مسؤولية أن لا يتخلى عن ذوقه، وأن لا يتخلى، أيضاً، عما يجب أن يلائم الموضوع بحيث يصل إلى نقطة التناسب، تلك المنطقة التي يشعر معها متلقي النص أنها المنطقة الأكثر راحة والأكثر إمتاعاً.

ففي الوقت الذي يكتب فيه **سميح القاسم** ديواناً كاملاً بوصفها قصيدة واحدة، يكتب **النبريص** قصيدته المقلة والمتقشفة إلى أبعد حدود، لا يمكن استخلاص نتيجة لها علاقة بالأثر والتأثير – بالمعنى النفسي والتاريخي – من خلال الشكل الذي يختاره الشاعر. الشكل خيار شخصي تماماً، بمعنى أنه يشبه ملابسنا التي نرتاح فيها ونجد أنفسنا فيها ونعتقد أننا أنيقون فيها.

الشكل هنا ليس احتواءً للموضوع، وإنما هو جزء منه وفيض عنه، تلك هي فكرة النظم عند **عبد القاهر الجرجاني** في "دلائل الإعجاز": ثمة ربط محكم بين تركيب الألفاظ على هيئة معينة وما تدل عليه من معنى، بحيث إن أي تغيير في تشكيل الجملة يؤدي حتماً إلى تغيير صورة المعنى الذي تدل عليه. (فقولك: أعنيك، غير قولك: إياك أعني، فترتيب الألفاظ في النطق لا يكون إلا بترتيب المعاني في الذهن، ولا يغرنك

---

(6) المصدر السابق، ص198 .

قول الناس: قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأدّاه على وجهه، فإنه تسامح منهم، والمراد أنه أدى الغرض).[7] وبهذا المعنى، فإن اختيار الشكل هو اختيار للموضوع، أيضاً.

الشكل الرابع: القصيدة المدورة

التدوير في القصيدة الحديثة هو التضمين أو – المعاظلة – بلغة القدماء، وكان يعد من عيوب الشعر[8]، والتدوير يأتي لضمان اكتمال الفكرة الواحدة، أي أن الدورة تطول وتقصر حسب دورة الفكرة الواحدة. وللتدوير نماذج من شعر السلف، كما فعل **عمر بن أبي ربيعة** في قصيدة كاملة يقول فيها:

هذا الشكل يسمح للشاعر بالنقاش وفتح فضاءات والحفر واستجلاب الآخر، كما

يـــا ذا الـــذي فـــي الحـــب يلحـــى أما تخـــشى عقـــاب الله فينـــا أمـــا

تعلـــــم أن الحـــــب داء أمـــــا والله لـــو حُمِّلـــتَ منـــه كمـــا

حملـــت مـــن حـــب رخـــيم لمـــا لمـــت علـــى الحـــب فـــدعني ومـــا

أطلـــب أنـــي لـــست أدري بمـــا قتلـــــت إلا أننــــــي بينمـــــا

... إلخ [9]

يسمح له بالتداعي الحر الذي يكشف الأعماق والطبقات الغامضة والخفية في الوجدان، كما يسمح للشاعر أن يفيد من الفنون التشكيلية الأخرى، بالإضافة إلى ما يعطيه المسرح من ذلك الديالوج والمونولوج النفسي الداخلي، ويأتي ذلك ضمن تماسك القصيدة وضمان وحدتها بشكل عفوي إلى حد كبير، هذا محمود درويش يكتب:

غريب على ضفة النهر، كالنهر... يربطني

باسمك الماء. لا شيء يرجعني من بعيدي

إلى نخلتي: لا السلام ولا الحرب، لا

---

(7) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص199 .

(9) ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار صادر ودار بيروت، بيروت، 1996، ص 309 - 310.

(8) جودت نور الدين: مع الشعر العربي .. أين هي الأزمة، دار الآداب، بيروت، 1996، ص78 .

شيء يدخلني في كتاب الأناجيل. لا
شيء... لا شيء يومض من ساحل الجزر
والمد ما بين دجلة والنيل. لا
شيء ينزلني من مراكب فرعون. لا
شيء يحملني أو يحمّلني فكرة: لا الحنين
ولا الوعد. ماذا سأفعل؟ ماذا
سأفعل من دون منفى، وليل طويل
يحدق في الماء؟[10]

ولسبب ما، فإن القصيدة المدورة وجدت لها صدى واسعاً في الشعر الفلسطيني الحديث، وخصوصاً بعد العام (1993)، حيث أصبحت ملمحاً من ملامح معظم الدواوين التي صدرت بعد ذلك التاريخ، ويندر أن نجد شاعراً فلسطينياً لم يلجأ إلى هذه التقنية، التي يبدو أنها تسمح للشاعر بـ"المداولة" مع نفسه ومع واقعه ومع وجدانه. يقول الشاعر **أحمد حسين**:

لم تحسبين بأنهم يأتون من كلية العقل النبيل ليطرقوا باب الخرافة،
ينبشون حضيضنا البشري عن ذات تحلق تحت أسفلها الذرى
ألعلهم عرفوا بأن عبادة الآباء في الصين القديمة لم تكن عبثاً
وأن عبادة الطيف الجميل هي العبث
وبأنهم لم يعبدوا في الصين إلا الصين
والأجداد آنية لمزج الطين بالأرواح
في صيرورة تلد الرجال أشد من آبائهم عزماً، ولا تلد الخبث. [11]

ولكاتب هذه السطور هذا المقطع من قصيدة "نقوش على ترس الزغل":

---

[10] محمود درويش: سرير الغريبة، مصدر سبق ذكره، ص112-113.
[11] أحمد حسين: بالحزن أفرح من جديد، مصدر سبق ذكره ، ص 106.

وقرن الشمس الطالع من أحلام القابض روح الثور،
سيأتي كل صباح حتى يرمي الجوع بأرض القمح
ويأتي روح الماء الساحر.. يبني بالجند سوار البرج
وقبر الشاهد بالطاعات، يجيء البرق وتبقى البحة
تمضي الخيل على الطرقات
يضج الموكب فوق الآجر، تلمع فوق اللحم الهيبة
ويظل هناك على أرض الكوخ الدمع تطارحه الآفات. [12]

والشكل ليس موسيقى، كما يقول **أدونيس**، لكنه نوع من البناء، لهذا فهو ككل نوع من البناء قابل للتغير والتجدد.[13]

البناء أو الشكل يفرض أدواته التي سنتعرض لها فيما سيأتي من هذا البحث، أما الناقدة **خالدة سعيد** – وهي من أوائل النقاد العرب الذين حاولوا أن يؤصلوا للقصيدة المدورة – فقد أشارت إلى أن القصيدة المدورة ترسم خطاً متموجاً للتوتر النفسي لدى الشاعر[14]، حيث تنتهي القصيدة نهاية تطابق حالته النفسية.

الشكل الخامس: قصيدة النثر

شغلت هذه القصيدة النقاد والشعراء والقراء معاً، لكنها – على رغم كل هذا – أثبتت حضورها وانتشارها – لأسباب عدة لسنا بصددها الآن –، أما فلسطينياً، فإن الهجوم الأشد والأكبر جاء من طرف الشاعر والناقد **عز الدين المناصرة** في كتابه "قصيدة النثر، المرجعية الشعارات، جنس كتابي خنثى"،[15] على رغم أنه كتب قصيدة النثر. وقصيدة النثر يرى فيها منظروها أنها "تمرد أعلى في نطاق الشكل

---

[12] المتوكل طه: الأعمال الشعرية (ديوان: الخروج إلى الحمراء)،مصدر سبق ذكره، ص 76.
[13] أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، العدد 11 السنة الثالثة، 1959 .
[14] خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1982، ط2، 1982، ص87 .
[15] عز الدين المناصرة: قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، بيت الشعر، رام الله، 1998 .

الشعري"،[16] وأنها "قصيدة الخلاص، فعصر المتواضعات والتقاليد والنهائية والمحدودية هو العصر الذي يسود الفكر والحياة في العالم العربي، لا بد لهذا العالم إذاً من الرفض الذي يهزه".[17]

وقصيدة النثر تتصف بالوحدة العضوية، بمعنى أن قصيدة النثر تفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة، وينبغي "أن تكون وحدة عضوية مستقلة، وتتصف هذه القصيدة بالمجانية؛ بمعنى أنه ليس لقصيدة النثر أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها، ويحدد فكرة المجانية فكرة اللازمنية في الحد الذي لا تتطور فيه القصيدة نحو هدف ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار، ولكن تظهر للقارئ كتلة زمنية، كما تتصف هذه القصيدة بالإيجاز، إذ تبتعد عن الاستطراد في الوعظ الخلقي وغيره، كما تبتعد عن التفاصيل التفسيرية وكل ما قد يؤول بها إلى عناصر النثر الأخرى، لأن قوتها تأتي من تركيب مضيء".[18]

يضاف إلى ذلك أن هذه القصيدة "متحررة من الوزن والقافية والقواعد العروضية السلفية، وأنها ذات إيقاع داخلي – للاستعاضة عن الوزن الخارجي –، وهي كذلك متحررة من النسخ والمباشرة والاقتباس وغير ذات معنى محدد، أي غنيّة باحتمالات كثيرة وتستقي لغتها من الحياة وتجربة الشعب".[19]

وغني عن القول هنا إن قصيدة النثر التي نعنيها غير القصيدة الحرة أو قصيدة التفعيلة التي اعتمدت التفعيلة أساساً للوزن، وتخلت عن القافية في كثير من الأحيان. فلسطينياً، بعد العام (1993)، ازدهرت قصيدة النثر – وعلى غير المتوقع – ازدهاراً كبيراً، وظهر– كما أشرنا – تيار من الشعر الجديد يكتبه شعراء شبان لا يعرفون معايير **الخليل بن أحمد الفراهيدي**[20]، ولا يعيرونها أدنى اهتمام، وهذه نماذج من

---

[16] حسن مخافي: القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003، ص144 .

[17] المصدر السابق، ص 144.

[18] عز الدين المناصرة: قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، مصدر سابق، ص50 .

[19] مع الشعر العربي، أين هي الأزمة، مصدر سابق، ص93-94 .

[20] في لقاءات شخصية عديدة مع شعراء شبان كثيرين – بحكم عملي رئيساً لبيت الشعر الفلسطيني – تبين لي أن هؤلاء - في معظمهم – لم يعرف ما المقصود بالبحر الطويل أو المنسرح أو المتدارك .

قصائد نثرية نشرت في دواوين خاصة أو مشتركة. تقول **غادة الشافعي** في قصيدة "شموع قليلة":

بضع شموعٍ ترعى في النهر المجاور
لوثبة الليل
بضع شموع حبلى باحتراقاتٍ تسعف
حاجة النار للعزف
على ورق من دخان يئن
فيؤرق الصمت المطمئن
بضع شموع تسيل
كحفنة من عدم يلمع
لتضيء لك حائط الظل
حين يكرر سقطاته
بينما أنت واقف إزاءه
تحاور أطلاله
وتضيف إليها خرائب سابقة
على الذكريات المكهربة بحنين دفين
سابقة على النسيان،
الذي لا يفوت فرصته
في اقتناص زوار آخرين
يجيئون من ضفة فائضة
يتبادلون بالهمس تواريخ صالحة
لغياب لا ينقص. [21]

وهذا، أيضاً، الشاعر **طارق الكرمي** يقول في قصيدة "شرنقات شوق":

---

[21] ضيوف النار الدائمون، مصدر سبق ذكره، ص 85-86.

ليس النهار مرصعاً بركب النساء
ليس مريضاً بعافية الندى
والسلالم لا تفضي إلى غرة
زرقاء
إذن ماذا ستبوح في الزجاجة
وعلى أي شيء سيرمش
شباكك الأخير ... [22]

إن مثل هذه القصائد التي تقدم ذاتها مبتعدة عن "التفاصيل التفسيرية ولا تتطور نحو هدف ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار وتبتعد عن الوعظ الخلقي" هي التي تتصدر إلى حدّ كبير المشهد الشعري الفلسطيني، وخصوصاً ما يعبر عنه أولئك الشعراء الشبان الذين كتبوا عن "الهامش" بدلاً من "المركزي"، تعبيراً عن اتساع حجم الهامش وتضاؤل المركزي بعد اتفاق أوسلو.

قصيدة النثر – بسبب من انعدام قوانين حادة ولسهولة الاختلاط والافتراق والتشابه وسهولة النشر وغياب النقد – تحولت إلى ملمح أساس من ملامح المشهد الثقافي الفلسطيني في مختلف أماكن تواجده، وقد اختفت الحدود والقيود بين ما هو شعري وما هو نثري، ولم تعد هذه هي المسألة، ولذلك نرى شعراء "معروفين" يكتبون قصيدة النثر من دون أن يثير ذلك أي حساسيات أو أي أسئلة، الاستسهال كان وراء كل ذلك، وغياب النقد جعل من الظاهرة شرعية. هذا **أنسي الحاج** شاعر قصيدة النثر وأحد منظّريها المتعصبين يحكي عن الاستسهال بالقول: "وقصيدة النثر نوع أدبي يعيش في خطر دائم، وهذا ما لم يفهمه معظم كتابها، وخصوصاً الذين يهاجمونها من كتاب وشعراء على اعتبار أنها ظاهرة سهلة، وهي ليست كذلك إلا عند الشعراء المستسهلين. الشاعر المستسهل يجد حتى الوزن سهلاً، فالمسألة تتوقف على التناول، وقصيدة النثر في نظري أصعب من قصيدة الوزن لسبب بسيط جداً وهو أن قصيدة

---

[22] المصدر السابق ، ص 123.

الوزن وقاية ذاتية من النثر وهي الوزن، في حين أن قصيدة النثر بحاجة إلى خلق إيقاعها والحرص الدائب على أن لا تسقط في النثر.[23]

الشكل السادس: القصيدة العمودية

هذه القصيدة التي تعوّد عليها الوجدان العربي والأذن العربية لما تتميز به من وزن ينظمها تتصف حسب كلّ من **الآمدي** و**المرزوقي** و**القاضي الجرجاني** بما يلي :

- شرف المعنى وصحته.
- جزالة اللفظ واستقامته.
- الإصابة في الوصف.
- المقاربة في التشبيه.
- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.
- مناسبة المستعار منه للمستعار له.
- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.
- الغزارة في البديهة.
- كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة. [24]

هذا الشكل الهندسي المتساوي الأبيات والموحّد القوافي، الذي قيل فيه ما قيل من أنه يمنع الانسيابية والانطلاق، وأنه يخضع المشاعر لضرورات زائدة، وأن إيقاع الحياة نثري وليس شعرياً، هذا الشكل ما يزال يحافظ على وجوده في القصيدة الفلسطينية الحديثة حتى بعد العام (1993)، بل يمكن القول إن هناك شعراء عادوا إليه بشكل لافت للنظر، ومن هؤلاء **وسيم الكردي** وكذلك الشاعر **علي الخليلي** الذي يكتب القصيدة المتحررة من الهندسة المعروفة، لكنه يحافظ على الوزن والقوافي الموحدة، كما فعل في ديوانيه "خريف الصفات" و"القرابين إخوتي" وهما ديوانان نشرا بعد العام

---

[23] مع الشعر العربي، أين هي الأزمة، مصدر سابق، ص92 .

[24] المصدر السابق، ص95 ، وبالإمكان الرجوع إلى شرح الحماسة للمرزوقي والوساطة للجرجاني.

(1996)، وهو ما فعله، أيضاً، كل من **المتوكل طه ومازن دويكات وسميح القاسم** الذي لم يغادر القصيدة العمودية طيلة إنتاجه الشعري حتى اللحظة.

هذا **وسيم الكردي** يكتب القصيدة العمودية بنفسٍ حديث، من دون أن تعيقه القافية أو الوزن في الإتيان بصورة جديدة:

يا أيها المفضي لموت عابق   سِرْ في الحياة يعافك المخذول

إن كنتَ منكشف السريرة مرة   فاعلم بأن مدى عيونك جيل

أسرفت في مدح الطهارة لاهجاً   بتراب موتك والمعابر غول

عافت خيولك سهلها وترابها   وتسنمت ظهر الجبال تجول[25]

وكاتب هذه السطور يقول في ديوانه "الخروج إلى الحمراء":

آتي إلى الشام محمولاً علـــى نـــسبي   تحفُ بي شهبٌ تعلو علـــى الـــشهبِ

أجيئهـــا وفـــؤادي راعـــفٌ حممـــاً   وفوق خاصرتي برقٌ وجـــرح نبـــي

ومُـــشْرقٌ بـــدماءٍ ضَـــرَّجت بلـــداً   لصبيةٍ هُجِّروا مـــن نعمـــةِ الزغـــب

وقلبِ أمٍّ صَـــلُوهُ حـــين جـــيءَ بـــه   مُمزعـــاً بـــشظايا النّهـــبِ واللهـــب

والطير والـــشجر المـــذبوح وامـــرأة   وبيتهـــا وبنيهـــا تحـــت مُنقلـــب

آتي من القدس مطعوناً بصمتِ أخـــي   ونازفاً من هزال الـــشجبِ والخطـــب

كـــأنني لا أنـــادي أمتـــي أبـــداً   ولا تـــصوحها أفعـــال مغتـــصبي[26]

نلاحظ هنا أن الشكل عمودي – قديم – ولكن الصورة حديثة تماماً، وهذا ما فعله كل الشعراء العرب الذين لم تقيدهم الأوزان ولا القافية للتجديد والتطوير .

الملاحظ في هذا الصدد أن كثيراً من الشعراء، بمن فيهم **محمود درويش**، لم يتركوا القصيدة العمودية بهندستها وأوزانها وقوافيها و(ثقلها) حتى اللحظة، ويبدو أن للقصيدة العمودية (احترامها) وحضورها الضاغط والثقيل، ويبدو أنها تكتب في اللحظة

---

(25) وسيم الكردي: نسيج النار، مصدر سابق، ص62 .

(26) المتوكل طه: الأعمال الشعرية (ديوان:الخروج إلى الحمراء)، مصدر سابق، ص101-102 .

التي يريد فيها الشاعر أن يضمن تفهم أوسع جمهور ممكن أو تضامنه أو مشاركته. الموسيقى الخارجية التي تكفلها القوافي والإيقاعات والأنغام شرط أساس للتضامن والتفهم والانفعال والتفعيل.

الشكل السابع: القصيدة الدرامية (السردية والقصصية والمسرحية)

على حين غرة، تعود القصيدة الدرامية إلى المشهد الفلسطيني بعد أن شهدت انتشاراً لها في السبعينيات من القرن الماضي (تمت الإشارة إلى ذلك في فصل سابق، وخصوصاً ما فعله **معين بسيسو** و**سميح القاسم**).

القصيدة الدرامية تقوم أصلاً على الصراع والحركة والحوار وتعدد وجهات النظر، ويبدو أنها تستوعب – أو حاولت استيعاب – ظرفها الموضوعي من خلال انفتاحها ذاتياً على ذلك الظرف.

الشاعر **حسين جميل البرغوثي** كتب ديوانه "مرايا سائلة" ليكون حواراً بين كاتب النص والمخرجة و"المونتير" في رحلة بحث داخلية وصولاً إلى "المعنى الكلي"، وكما ذكرنا فإن الشاعر استعمل كل الأشكال الفنية ليكتب ديوانه ذاك، وعلى الرغم من أن الحوار بين الشخوص كان ذهنياً وداخلياً ومن دون حركة، فإن الشاعر استغل ما تعطيه السينما والمسرح والرسم ليشكل قصيدته، مثلاً، لتأخذ هذا المقطع:

4. بعض المقطوعات لا بد أن توحد بين "هاجس الموت" وفن النحت، أي بين الموت والجداريات، مثلاً: ومرآة مربعة في جدار قديم، إليها نظرت، رأيت حبيباً، مات من سنتين يبزغ: نحتاً في إطار الجدار

قلت: كيف العالم السفلي ؟ لم يسمع، مشى في وسط القاعة، صار

تمثال صخر، قلت: كيف العالم السفلي ؟ طار

رأسه الحجري، لم أر إلا قامة مأكولة الكتفين

كيف الزنبق الأزرق ؟

فالتفت

نحوي وقال: المطلق المحض مطلق

مستقل عن ظروف وزاوية رؤيتنا له

قلت: من أين تبدأ ؟

قال: من دفن طفل ميت في جرة الفخار، الفناء شهادة منشأ. [27]

هذا الموضوع الذهني كان بعيداً عن أجواء ديوان **المتوكل طه** "حليب أسود"، الذي كانت فيه الشخوص وحركتها ولغتها ومواقفها مختلفة ومتعددة، بما يوحي بوجود صراع خارجي وداخلي يؤدي إلى حبكة، ومن ثم عقدة وتمايز في المواقف والاتجاهات. نقرأ في الديوان وتحت عنوان "شعراء في حانة يتسامرون" ما يلي:

والبة بن الحباب: أهلاً أبا نواس ! أين تغيب ؟ سألتُ النادل الضحّاك، والورّاق، والفُسّاق

في الأسواق، لم تظهر ... وما لحظوك، أين تغيب يا مهتوك ؟

نسيت نديمك الأول

تعال اجلس هنا عندي ... وأخبرني ... ؟

أبو نواس: لم أذهب ولم أعمل

ولكني بقيت بغرفتي أقتل،

بطعن ضميري التعبان، مما كان

ليلة أمس من فحش مع الغلمان

والبة: اسكت. ما فعلته أيدينا أشد طهارة مما يقوم به ولاة العصر والسلطان.

أبو نواس: لماذا تدخل السلطان في تشبيهك اللفظي؟ اخفض صوتك

المخمور يا سكران،

هنا الجدران قد وضعوا لها آذان،

فما دُمنا نصب الكاس أو نهتاج مع أزواجنا الخصيان،

لن نُسأل لكنّا ..

والبة: لا تكمل ! ماذا إن بعثنا لوط من تابوته البحري، أو كنا نحب

---

[27] حسين البرغوثي: مرايا سائلة، مصدر سابق، ص20 .

الصبية الظرفاء والولدان ؟!... إلخ.[28]

ولـــ **المتوكل طه**، أيضاً، ديوان "الخروج إلى الحمراء"، وهو، وإن خلا من الحوار المباشر، اعتمد على الأصوات المختلفة صاحبة المواقف المتباينة، بحيث تحولت الأصوات إلى مونولوجات مسرحية طويلة، ولكن نقرأ هذا المقطع من الديوان تحت عنوان "الناس في الأسواق"، وهو حوار يجري بين الباعة والبسطاء في إحدى أسواق غرناطة التي تمّت خيانتها:

في سجن القلعة باع أبو عبد الله
قَمارِشَ وأُسُودَ الماء.
– مقابل حريته الشخصية وقّع.
– ماذا ؟
– أن يتنازل عن غرناطة وأبي عبد الله الأكبر والولد
البكر وصدر المرضعة وفُسقيّة دمع الفقراء.
– فكيف يكون "الحر أبا عبد الله" ؟
– لم تحمله العائشة، ولم يك من نسل
ملوك الأندلس..
– هو ابن عبيد، وابن إماء !
– من باع الشعب وعاصمة المُلك وتاريخ
الأجداد يكون الخائن.
– يحق لنا أن نهتف بسقوط الجاسوس.
– لقد باع الجامع والحارة والأهل وأحلام البسطاء
– لتظل سلامته المجروحة
بهتافات الذل وأصوات الغوغاء
– فليسقط هذا الخائن

---

[28] المتوكل طه: الأعمال الشعرية (ديوان: حليب أسود)، مصدر سابق، ص231-232 .

ولتغضب كل الأشياء. [29]

إن رغبة المبدع في بلورة رأي لا بد لها من أن تمر من خلال رأي آخر، هذا يذكرنا بفترة السبعينيات، وكذلك الثلاثينيات من القرن الماضي، حيث كان "الصراع" بين الرؤى قوياً وظاهراً.

في التسعينيات، عادت الرؤى التي تتباين إلى الظهور، فكان لا بد من هذا الخيط الدرامي.

"التمثيلية" أو "الدرامية" رأيناها في دواوين **محمود درويش** الأخيرة، حيث كان الصوت له هوية ووجهة نظر، ويتقنع بقناعات تاريخية وميثولوجية، مثل **امرئ القيس** والهندي الأحمر و**لوركا** وآخرين، وهو ما وجدناه أيضاً في ديوان **مازن دويكات** "وسائد حجرية"، حيث كل قصيدة صوت مختلف لشخصية أدبية أو فنية، بحيث يتحول الديوان كله إلى أصوات "مسرحية".

الشكل الثامن: الشكل القُدسي

هذا شكل ملتبس، حاول الشاعر **عز الدين المناصرة** أن يوظفه فيما كتب من قصائد كنعانية، بمعنى أنه حاول أن يلبس قصائده تلك المسحة الأسطورية لتكتسب تلك الرائحة أو النكهة القدسية – للتأثير والتعميق –، وهو ما حاول أن يفعله فيما بعد الشاعر **غسان زقطان** في بعض قصائده، أيضاً، عن الحضارة الكنعانية وإن بنجاح أقل. يبدو أن حلم الشاعر بكتابة نص له قوة النص القدسي سيظل أحد أهدافه.

الشاعر الوحيد والجريء الذي كتب القصيدة "بشكلها المقدس" هو **سميح القاسم**، حيث وضع ديوان "الإدراك" الذي سمّاه "كتاب الإدراك" – لنلاحظ أنه سماه كتاباً تماماً كما فعل **أدونيس** بإطلاق اسم "الكتاب" على أحد دواوينه – . **سميح القاسم** رغب في أن يضع ديواناً مقدساً حتى من خلال كتابة اسمه على الديوان، فقد وضع اسمه على الغلاف هكذا "كتاب الإدراك، لأبي محمد سميح بن محمد بن القاسم بن محمد بن

---

[29] المتوكل طه: الأعمال الشعرية (ديوان: الخروج إلى الحمراء)، مصدر سابق، ص53-54 .

الحسين آل الحسين"، ورسم على الغلاف تصميماً يظهر فيه نجمة حمراء على كتاب أبيض محوطين بغصنين تحتهما أرقام وحروف (1) ح، (2) م، (3) ق، (4) م- المعرفة، (5) س- السلام، وقد شرح الشاعر معنى ذلك في المقدمة - يجب التذكير بأن استعمال الحروف والأرقام وما تحمل من دلالات سحرية وطقوسية هو جزء من عقائد مختلفة ترى في هذه الطريقة أسلوباً أو مفتاحاً لفهم العالم- .

ويكتب الشاعر في مقدمة الكتاب ما يلي: "للربذي أبي محمد سميح بن محمد بن القاسم بن محمد بن الحسين آل حسين، وقد فرغ من تدوينه في ربذته الروحية، في اليوم الأول للهجرة الثامنة، وتداولت نصه واستخلصت خلاصته أقوام شتى في أزمانها السرية فَعَلِقَتْهُ وعلَّقتهُ على جدران كعباتها الجوانية، حيث الإدراك بعون الله ومشيئة الله وقضائه وحكمه جل وعز وعلا بسم الله، وهو كتاب الوصية للأسرتين الصغيرة والكبيرة، وقد آل من "الألف" إلى "السين" .. وقد آل إليه .. بعد إذ رأى نور الأنوار وتوكل عليه وهو خامس الخمسة القائمة .. وحارس الخمسة القادمة .. وموقعه بمشيئة الله على النحو التالي:

(5) س - السلام، (4) م - المعرفة. (3) ق القدرة، (2) م - المحبة. (1) ح - الحرية.. أما مجمعَةً فالإدراك بإذن الله".[30]

لنلاحظ هنا الإشارة إلى "الأقوام الشتى في أزمانها السرية"، وكذلك الإشارة إلى الربذة وهي مكان الصحابي **أبي ذر الغفاري** الذي نفي إليه أيام الخليفة **عثمان بن عفان**، وكذلك الإشارة الصريحة إلى "خامس الخمسة القائمة.. وحارس الخمسة القادمة". - تجدر الإشارة هنا إلى أن الدروز، الطائفة التي ينتمي إليها الشاعر، تعتقد بوجود خمسة أنبياء هم حمزة وإسماعيل ومحمد الكلمة وأبو الخير وبهاء- [31]، والشاعر يقترح خمسة قادمين هم: السلام والمعرفة والقدرة والمحبة والحرية.

وعلى هذه الخليفة، يكتب الشاعر كتابه على الرسم القرآني تماماً، فيقول في "إدراك التهيؤ" ما يلي:

---

[30] سميح القاسم: كتاب الإدراك، مصدر سابق، ص3 .

[31] الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب المعاصرة، الندوة العالمية للشباب الإسلامي، الرياض، ط2، 1989 ، ص225.

بسم الله الرحمن الرحيم ❋ المبدع العظيم ❋ ذي الوأي والوفاء ❋ والغَرسِ والأثاء ❋ والرأي والقضاء ❋ واضع الحي في الجماد، رافع السائل بالأثير تكويناً نظيماً في التكوين النظيم ❋ واهب المكان نعمةً والزمان محنةً للإنسان ❋ ميزاناً منصوباً للكائنات ❋ كافة والأكوان ❋ من صرى الماء الغين شفاء من الغين وطَبَن النار متيحاً للناس دليلاً في العثان ❋ وألمح إلى الشعاع بالغيايَةِ وأفصح عن الشمس بالشعاع وأوضح بالثمار سر الأرض الهجان ❋ مطلع العقول على عابر العقائد مترع النفوس بغابر الأديان ❋ وما كان ويكون من مذاهب الامتحان ❋ لقبائل عَدَنَتْ ❋ وشعوب مَدَنَتْ ❋ وأمم اتعمتِ الأبصار وما أمعمتْ منها البصائر بالإدراك قبل الإيمان ❋ ... إلخ[32].

والشاعر يقترح "كتاباً" حقيقياً، إذ يضع فيه أدعية للطعام والسفر والإدراك والمساء والعافية والعتق، فنقرأ في دعاء الطعام ما يلي:

❋ بسم الله

❋ بارك هذا القوت

❋ باركه وأغدقه على كل مساكن خلقك

❋ من أوجار وجحور وكهوف وخيام وبيوت

❋ شكراً للجرعة واللقمة

❋ يا صاحب هذه النعمة

❋ يا من باسمك نحيا ونموت

❋ بارك هذا القوت

❋بارك هذا القوت وباركنا يا ملك الملكوت. [33]

---

(32) سميح القاسم: كتاب الإدراك، مصدر سبق ذكره، ص5 .

(33) المصدر السابق، ص58 .

(تجدر الإشارة إلى أنني التزمت بكتابة النصوص من كتاب "الإدراك" كما جاءت في الأصل، حتى يبقى الشكل كما هو. إن رسم النص هو جزء من دلالاته ومحتواه).

السؤال الأهم الذي يدهمنا هو: لماذا يحاول الشاعر التشبه بالنص المقدس؟

أهي مجرد محاولة شكلانية ليس إلا ؟

أم أنها تعبير عن طموح وحاجة فنية وضرورة تاريخية ؟

وهل استطاع هذا الشكل أن يقدم جديداً "حقاً" أم أننا نقرأه بدافع الفضول والاستغراب، وأن المقارنة هنا لا تؤدي إلى شيء ؟

للإجابة عن مثل هذه الأسئلة فإننا نتقدم بإجابات هي شبيهة بالمشي في الظلام عنها بالضوء، وهي أقرب إلى التخمين منها إلى الحقيقة، إذ ربما كان لخلفية الشاعر الثقافية والدينية أثر في اندفاعه وراء هذا الشكل، وربما كانت الرغبة الدفينة والعميقة والضاغطة لدى كل المبدعين في كتابة نصٍ له قوة الخلود هي التي دفعت شاعرنا إلى ذلك، وربما حب التقليد، واختبار القوة، وربما الرغبة في ابتداع شكل جديد – تجدر ملاحظة أن **القاسم** بارع في التنقل من شكل إلى شكل –، وربما "الرؤية" الشمولية التي يتمتع بها شاعرنا بحيث يصوغ "أفكاره" مع شكل مختلف.

هل قدم الشاعر جديداً ؟

لا، لم يقدم جديداً، فعلى مدى السنين السابقة، كان هناك من يرغب في اختراع شكل قدسي، وفي طائفة الدروز اللبنانية بالذات، فقد ذكر **أحمد الخطيب** في كتاب "الباطنية في الإسلام" أن هناك "قرآناً" يتداوله الدروز هناك باسم "الأعراف" كتبه – كما ذكر المؤلف – **كمال جنبلاط**، رئيس الحزب الاشتراكي، الذي قيل إنه كان دائم السفر إلى الهند لتلقي علومها السرية والدقيقة.

بل وأكثر من ذلك، إذ يمكن أن نسرد طائفة كبيرة من المؤلفين الذين حاولوا كتابة نص قدسي له قوة الخلود، بدءاً من **الأسود العنسي** وحتى يومنا هذا. هذا وقد أورد الخطيب نصوصاً طويلة من "قرآن الأعراف"، وهو شبيه بما نقرأ لدى **الشاعر القاسم**.

الشكل التاسع: السوناتا

السوناتا هي قصيدة تتكون من أربعة عشر سطراً تلتزم هندسة تقفية محددة على مثال 4 – 4، 3– 3، وقد نشأت هذه القصيدة في إيطاليا مطلع القرن الثالث عشر، وكانت أول شكل شعري غنائي يكتب لا ليؤدي أو يلحن، بل لكي يقرأ قراءة صامتة، وبذلك فإنها أول شكل غنائي يخاطب "الوعي الذاتي" أو يتناول "الذات في حالة الصراع".[34]

ويشير الناقد **صبحي حديدي** إلى أن انبثاق هذا الشكل جاء نتيجة اضمحلال الإمبراطورية الرومانية الذي فسح المجال أمام نقاشين حاسمين: التنازل عن نموذج الإله البطل لصالح الإنسان العادي، والتنازل عن السلوك البطولي التطهيري القدري لصالح السلوك الفردي الوجداني العاطفي، والانتقال من النشيد التراجيدي إلى قصيدة الحب.[35] ولهذا – يقول الناقد – ليس من المصادفة أن الشكل يتألف من أربعة عشر بيتاً، تنقسم إلى مقطع ثُماني Octave يطرح وضعيته توتر ذات شحنة عاطفية دافقة، ومقطع سداسي Sestet يهدئ الشحنة ويخفف التوتر، ذلك لأن **أفلاطون** كان قد وضع تخطيطاً حسابياً مماثلاً لـ"هندسة" العلاقة بين النفس والكون. وكان أوائل مبتكري شكل اليونان قد حاولوا محاكاة تلك الهندسة عن طريق استقراء "الأنغام غير المسموعة" من موسيقى الروح الإنسانية بتعبير الشاعر الرومانتيكي الإنكليزي **جون كيتس**.[36]

وتجمع المصادر الأدبية على أن **جياكومو دي لنتييو** (1188 – 1240) كان أول من ابتكر هذا الشكل، وكان من المدهش أنه لم يعتمد في اكتشافه على أي من الأشكال الغنائية التي كانت سائدة آنذاك – أشعار التروبادور والبروفنسيال، بل طور شكلاً للأغنية كان شائعاً عند الفلاحين في صقلية، ويبدو أن هذه الأغنية الصقلية استعيرت

---

(34) محمود درويش، المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، دار الشروق، عمان، 1999، ص65، والاقتباس من مقال للناقد صبحي حديدي بعنوان "ماذا يفعل العاشق من دون منفى".

(35) المصدر ذاته، ص65 .

(36) المصدر ذاته، ص65.

في الأساس من شعر الغزل العربي الأندلسي الذي تناقله العرب المقيمون في صقلية – وهو رأي الناقد الأمريكي **إرنست هانش ولكنز** –. [37]

وقد طور دانتي (1265 – 1312) و**فرنسيسكو بترارك** (1304 – 1374) الشكل الإيطالي من السوناتا، الذي سرعان ما انتقل إلى باقي أطراف أوروبا بسرعة كبيرة، ويندر أن نجد شاعراً أوروبياً كبيراً لم يكتب بهذا الشكل.[38]

وبالنسبة لموضوعنا، فإن **محمود درويش** هو الذي استخدم هذا الشكل في ديوانه "سرير الغريبة" بطريقة لم تكن فيها حيادية بريئة أو التزام ميكانيكي – كما يقول حديدي–. [39]

يقول درويش في سوناتا (3):

أحب من الليل أوله، تأتيان معا
يداً بيد، ورويداً رويداً تضمانني مقطعاً مقطعا
تطيران بي. فوق. يا صاحبيّ أقيما ولا تسرعا
وناما على جانبيّ كمثل جناحي سنونوة متعبة

حريركما ساخن، وعلى الناي أن يتأنى قليلاً
ويصقل سوناته، عندما تقعان علي غموضاً جميلاً
كمعنى على أهبة العري، لا يستطيع الوصولا
ولا الانتظار الطويل أمام الكلام، فيختارني عتبة
أحب من الشعر عفوية النثر والصور الخافية
بلا قمر للبلاغة: حين تسيرين حافية تُترك القافية
جماعُ الكلام، وينكسر الوزن في ذروة التجربة .

---

[37] المصدر ذاته، ص65.
[38] المصدر ذاته، ص65.
[39] المصدر ذاته، ص65.

قليل من الليل قربك يكفي لأخرج من بابلي
إلى جوهري – آخري، لا حديقة لي داخلي
وكلك أنت وما فاض منك "أنا" الحرة الطيبة. [40]

وفي تفسيره لاختيار درويش هذا الشكل من القول، يسوق الناقد **صبحي حديدي** هذه الأسباب:

"إن الشاعر يتنازل عن نموذج الإله البطل لصالح الإنسان العادي بصفة خاصة، كما أن الشاعر بهذا الشكل يعلن العزم على كتابة "شعر أفضل" باعتبار أن هذا الشكل يطرح تحديات أكبر على الشاعر, يضاف إلى ذلك الخيار الموسيقي العام الذي يحكم ديوان "سرير الغريبة" بأسره (التركيب الخافت والجهر الخفيض)، كما أن موضوعة قصيدة الحب يناسبها هذا الشكل بالذات". [41]

أما لماذا يختار **درويش** هذا الشكل في هذا الوقت بالذات – يقصد في العام (1999)–، فإن الناقد **حديدي** نفسه يعيد ذلك إلى أن "هذا الطور من مشروع **محمود درويش** الشعري ينطوي على نوع "التخصص" الموضوعاتي (سيرة، قصيدة حب)، ويستدعي بالتالي هذه أو تلك من الأشكال الشعرية التي تقترن عادة بهذا أو بذاك من أساليب تطوير موضوعات التخصص، ولعله أراد استرداد بعض البضاعة الثمينة التي اقترضها الأوروبيون من أجداده الأندلسيين، خصوصاً أن جاذبية هذه البضاعة لم تصمد على مرّ القرون فحسب، بل اغتنت وازدادت فتنةً، سبب مرجح أخير هو أن الرجل رأى، أخيراً، أن الأوان قد حان لكي يسخّر أفضل ما راكمته تجربته من مراس رفيع في كتابة الشعر الرفيع، ولكي يضع موهبته على محك اختبارات قاسية ... هكذا، في وضح النهار" [42]. "**محمود درويش** الذي استعمل السوناتا شكلاً لقول موضوعاتة، لم يحافظ، كما قلت، على الهندسة المحددة لتلك السوناتا كما جاءت من الغرب، فقد

---

[40] محمود درويش: سرير الغريبة، مصدر سابق، ص44 .
[41] محمود درويش: المختلف الحقيقي، مصدر سابق، ص66 .
[42] المصدر السابق، ص66 .

التزم بعدد أسطر السوناتا الأربعة عشر، من جهة، لكنه حطم بعض تلك القواعد، من جهة أخرى، وذلك عندما "غض الطرف عن إنهاء السطر الشعري بقافية منضوية في التصميم المختار لهندسة القوافي، أو أبقى القافية المطلوبة في ثنايا السطر وليس في آخره، أو كسر وتيرة انقسام الجزء السداسي إلى مقطعين ثلاثيين واقترح صيغة أخرى هي 4، 4، 2 ...".[43]

اللجوء إلى شكل السوناتا ليس مجرد تمرين في التكنيك الشعري – يقول الناقد **حديدي** – أو استعراض لمدى سيطرة الشاعر على أدواته وخبراته، بل هو في الجوهر (وتحديداً عندما ينم عن نجاح صريح كما في أمثلة **درويش**) تمرين في ضبط الوجدان، وموازنة الشخصي والعام، والذاتي والموضوعي، والشكل والمحتوى، والقلب والعقل . [44]

وحول السوناتا، يقول الناقد **حسن خضر**: "إن حركة السوناتا تتكون أصلاً من ثلاث مراتب أو درجات، تتمثل الأولى بالتمهيد أو البيان التفسيري الذي يتكون من نغمتين في حالة تضاد، وتمثل الثانية تطويراً لجزء من المادة النغمية الأولى بأشكال مختلفة، إلى جانب تقطيع المادة النغمية إلى عناصر تكونها، وفي الدرجة الثالثة، أي الخاتمة أو الخلاصة، تظهر نغمات الدرجة الأولى، لكن السوناتا لا تعتبر كاملة إلا إذا حققت الخاتمة نوعاً من المصالحة، من إلغاء التضاد الأول". [45]

يحمل الناقد **حسن خضر** هذا المفهوم الموسيقي للسوناتا ليقول: "ومن المدهش أننا نستطيع قراءة النص – يقصد السوناتا الدرويشية – بهذا المعنى، ففي كل سوناتا من السوناتات الست يمكن البحث في الحركات الثلاث من الدلالات نفسها".[46]

وفي العودة إلى سوناتات **درويش**، نقرأ هذه السوناتا التي "يجدد" فيها الشاعر الهندسة القديمة:

---

[43] المصدر ذاته، ص66 .

[44] المصدر ذاته، ص67 .

[45] حسن خضر: سرير الغريبة، مقال منشور في كتاب "محمود درويش، المختلف الحقيقي"، المصدر السابق ذكره، ص76 .

[46] المصدر ذاته، ص76.

أَمسكُ مسّ الكمان الوحيد ضواحي المكان البعيد
على مهل يطلب النهر حصته من رذاذ المطر
4 ويدنو رويداً رويداً، غد عابرٌ في القصيد
فأحمل أرض البعيد وتحملني في طريق السفر

على فرس من خصالك تنسج روحي
سماء طبيعية من ظلالك، شرنقة شرنقة
4 أنا ابن فِعالك في الأرض وابن جروحي
وقد أشعلتْ وحدها جلّنار بساتينك المغلقة

من الياسمين يسيل دم الليل أبيض، عطركِ
ضعفي وسركِ، يتبعني مثل لدغة أفعى، وشعركِ
4 خيمةُ ريح خريفية اللون. أمشي أنا والكلامْ
إلى آخر الكلمات التي قالها بدوي لزوجَي حمام

(لنلاحظ هنا التدوير الذي أدخل على السوناتا، ذلك التدوير الذي أتقنه درويش ولم يتخل عنه حتى في مثل هذا الشكل الصارم).

أجسُّك جس الكمان حرير الزمان البعيد

2 وينبت حولي وحولك عشب مكان قديم جديد [47]

(لنلاحظ هنا مدى التجديد أو لنقل "الثورة" على الهندسة القديمة للشكل المتعارف عليه من ناحية اختلاف القوافي وتعددها، وكذلك من ناحية اختلاف بناء السطر الشعري نفسه). وإذا كان الناقد **صبحي حديدي** قد أرجع سبب استعمال هذا الشكل لدى الشاعر إلى النضج الفني، وامتلاك الأدوات والموازنات الدقيقة، فإننا لا نعقب على ذلك إلا بالقول: إن الشكل دائماً كان جزءاً من التاريخ، الشكل دائماً كان تاريخاً، تماماً كالأزياء، فالشكل له علاقة بالذوق والمزاج السائد ونوعية التحديات، لكل عصر جماليات متعلقة بطبيعة الشعر والسرد (لنقارن مثلاً بين السرد الملحمي والسرد الروائي في القرن العشرين).

تجدر الإشارة إلى أن الملحمة نصّ قدسيّ يحاول أن يؤلّه الطبيعة، للتماهي معها ونشدان بركاتها، فيما يتركز السرد الروائي، في العصر الحديث على الفصل بين الموضوع والذات، وثقة الإنسان بنفسه وقدرته على تغيير الطبيعة. ويمكن القول إن السرد الملحمي هو سرد سماوي فيه من الأسطورة وهالتها القدسية ما يجعله سرداً ذا نكهة مختلفة باعتباره نصّاً أولاً، على عكس السرد الروائي الذي فيه من الابتذال والعادية والجدل ما يجعله بشرياً خاضعاً للمساءَلة والتحقق. ومثال على السرد الملحمي هي ملحمة "جلجامش" فيما تعتبر "ثلاثية" **نجيب محفوظ** مثالاً على السرد الروائي.

الشكل العاشر: القصيدة المشظاة

يقول الشاعر والناقد د. **وليد منير** إن "مفهوم الغياب والتشظي في القصيدة العربية المعاصرة مفهوم مركب، مفعم بالتداخلات والتخارجات، لأن وعي الخطاب قد صار أكثر تعقيداً من أحادية التصور التي يتمثلها النمط في اختزالة، وتخففه من العلاقات

---

(47) محمود درويش: سرير الغريبة، مصدر سابق، ص73-74.

التي تكسر المألوف، لذلك، فإن صوغ النموذج يحتاج، دوماً، إلى تعديد مستوياته، أو تحتاج هذه المستويات إلى التعامل معها بوصفها نماذج مختلفة في مستوى واحد". [48]

والقصيدة التي نحن بصدد الإشارة إليها هي إلى حدّ ما عصية على التعريف أو التحديد، فقد اتخذت لنفسها أنماطاً من التعبير مختلفة ومتعددة لتستوعب أو لترد أو لتواجه "جحيم العالم"، بتعبير الناقد **وليد منير**، الذي يقول إن الفكر المعاصر قد عبر هذا الجحيم عبر "احتفاله المتواصل بمفاهيم الاغتراب والجنون والسلطة والعبث والتمرد والتفكيك والتناقض وتأكيده إياها".[49] و"على الرغم من أن "صناعة الجحيم" قد بدأت في الغرب الرأسمالي، إلا أن هذا الجحيم امتد واتسع ليشمل واقع المجتمعات غير الغربية على نحو أكثر تشويشاً واضطراباً، مما ضاعف تأثير النتائج وحال دون مقاومتها مقاومة فعّالة وأفضى إلى فوضى القيم وتداخل المعايير بصورة فادحة".[50]

القصيدة التي تنشأ عن واقع مثل هذا تتصف على المستوى الشكلي بتغيير نسب البياض والسواد، وكتابة الكلمات بشكل متقطع أو منفصل، وكتابة الأسطر الشعرية بأشكال هندسية كالهرم والمربع والمثلث، وإدخال أصوات غير مفهومة وتكرارها، وكذلك استعمال النقاط أو الفراغ، وما إلى ذلك من أشكال هذه القصيدة التي تحاول أن تستوعب ذلك "الجحيم" المحيط.

لنأخذ هذا المقطع من قصيدة "سيميثا .. حنين كاسد على أريكة" للشاعر **محمد حلمي الريشة** (لنلاحظ غرابة عنوان القصيدة والصدمة التي يبعثها فينا، وسنكتب المقطع كما ورد في الديوان، ولنلاحظ ما الذي يبعثه فينا مثل هذا النوع من رسم القصيدة):

انْمَحَى وضُوحُ رَونَقِها الآن ..

مِنَ الضَّرورَةِ:

أَنْ تُلامسَ هذا بِعُشْبِ إحسَاسِها المُفتَرِس ،

---

[48] وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، القاهرة، صيف 1997، ص187 .

[49] المصدر ذاته، ص176 .

[50] المصدر ذاته، ص177 .

ومِنَ الخَلاصِ لي:

أنْ أهبَ خطَّتي لِلعَامِلينَ عَلَيها

دونَ مَراثيَ عَذبَةٍ

ودونَ أسَفٍ عَلى

الأَسَفِ !

مَا كُنتُ ظِلاً لِفَريضَةِ الأُنثَى

عَلَيّ ،

أو / ..

شَبَحاً بِتِلالٍ منَ الخُطَى المُذَهَّبَةِ بِحَراشِفِ نَاري ،

ولَمْ / ..

أمكُثْ بينَ قَوسٍ مَرصُودٍ لِعِنَاقِي !

قد أُقَبِّلُ خَطَّ

بيَاني

الصَّاعِدِ ،

دَرَجةَ

حَرارَتي

البَارِدَة

لأَفِرَّ من رَائِحَةِ زَيتِها

[ضَارَّة بِبِيئَةِ عَاطِفَتي]

بَعدَ وَلِيمَتي المُؤَجَّلَة ! [51]

---

[51] محمد حلمي الريشة: هاويات مخصبة، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، سلسلة ثقافة وإبداع، رام الله، 2003، ص48 .

وهذا الشاعر **فيصل قرقطي** يكتب في قصيدة بعنوان "غيم الملذات" على هذا الشكل:

انكسرت

على صوتها /

فأباح دمي مهرجان

الدماء / ولملمني البحر

نادلاً من عذيق تمور النجوم

ومن برعم البحر في حدقات الضياء

تركت المناديل سبعاً / وسبعاً هي الصلوات على

بابها / والأغاني الدعاء. [52]

المقطع هرمي الشكل يبدأ بكلمة ثم يتكاثر كلما انخفض إلى الأسفل. ويكتب أيضاً في نهاية قصيدة "قلبي خرائط عشقها" في الديوان ذاته:

والشعر

قاااامة هذا المساااء /

عللي ندمُ الغيب /

أينك ؟! /

في مدّهِ / واستفيقي

لئلا

أ...

م...

ووو... ت ؟! [53]

(النص بكل ما فيه من حروف وعلامات ترقيم وتقطيع هو كما ورد بالضبط في الديوان).

---

(52) فيصل قرقطي: بيت في وشم الخريف، أوغاريت للنشر، رام الله، 2004، ص94.

(53) المصدر السابق، ص98 .

يعلق الناقد **وليد منير** بالقول: "تؤدي سياسة عدم الاتساق إلى التشوه العام، ويؤدي التشوة العام إلى أشكال فردية من التشوه، وتعمل هذه الأشكال الفردية على انحراف الوقائع الإنسانية الصغيرة عن مسارها، واختفاء طابع عبثي مأساوي – تدريجياً – على كل شيء، وعن طريق الانشطار والتسلسل كما يحدث في التفاعلات الفيزيائية العالية، وعن طريق ما يصحب هذا الانشطار وذلك التسلسل من تبادل مستمر للآليات بين النظام العام والأشكال الفردية، يتأسس اليأس وفقدان الثقة والتباس الضمير وإعتام التخاطب والشعور الممض بالتنافر والسلب والكراهية، وربما تتولد الرغبة في الانسحاب أو الرغبة في العنف، وكلتا الرغبتين تعبير – في الحقيقة – عن الغياب، سواء أكان غياب الأنا أم غياب الآخر أم كليهما معاً". [54]

وبالاعتماد على ما توصل إليه الناقد د. **منير**، فإن دلالات التشظي والغياب في القصيدة العربية – والفلسطينية منها – تأخذ الأشكال التالية:

- الحذف.
- القلب.
- القطع.
- التشذير.
- إحلال التضاد.
- إشباع سياق النفي.
- التظليل.
- التشويه. [55]

أما الحذف فيعرّفه الناقد بأنه: بلاغة الغياب الأولى، وهو يصنع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير منظورة، الحذف نوع من المحو، واستبعاد جزء أساسٍ من الوجود الملموس، من الأنا أو من العالم كي يؤكد حضور ما ليس ملموساً. [56]

---

[54] التجريب في القصيدة العربية المعاصرة، مصدر سابق، ص177.

[55] المصدر ذاته، ص187 .

[56] المصدر ذاته، ص 188.

أما "القلب" فهو نوع من الإبدال أو كسر التعاقب المعروف ليبرز تفرد حدث ما، مدهش، وغريب وخارق للمألوف، كما تجد في قوله تعالى: " ثم دنا فتدلى". فالأصل هو "تدلى فدنا" ولكن "القلب" هنا كان بهدف الإعجاز والغرابة لإظهار خرق العادة ومجاوزة الأسباب[57]. القلب مفارقة تعكس دورة الطبيعة والزمن والأشياء لتقديم النتيجة على السبب، والمعلول على العلة والقضية على البرهان، وهي بذلك تفترض الحقيقة المضادة دوماً بوصفها أصلاً وبداية في تاريخ تأسيس الوجود المؤول أو الكامن. [58]

أما "القطع" فهو شكل من أشكال الربط بين الصورتين أو اللقطتين المتباعدتين عن طريق المجاوزة لتحقيق أقصى فاعلية وظيفية لتقنية "الفجوة". عمّ تعبر الفجوة؟- يسأل الناقد **منير**- إنها تعبر عن سقوط أشياء وأشياء في المابين، وبقدر ما يكون هذا المابين واسعاً تصبح الأشياء المستبعدة أو المحذوفة أكثر عدداً. [59]

والتشذير- بتعريف الناقد منير - هو تمزيق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدتها الواحدة بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به، وفي هذه الحالة تستعمل اللغة استخداماً غير متوقع.[60]

أما إحلال التضاد فهو إحلال الشيء في نقيضه، وفي قدرة هذا الإحلال أن يولّد صورة شعرية مدهشة، لكنها مشحونة بطاقة سالبة تنفي مفهوم الشيء نفسه، كما في قول **محمود درويش** من قصيدة له في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً":

كان يوماً مسرعاً، والغد ماضٍ
قادم من حفلة الشاي، غداً كنا
وكان الإمبراطور لطيفاً معنا، كنا غداً
نشهد تدشين الركام .

---

[57] المصدر ذاته، ص 189.
[58] المصدر ذاته، ص 190.
[59] المصدر ذاته، ص 191.
[60] المصدر ذاته، ص 192.

ويعلق الناقد د. **منير** على هذا المعنى بالقول: إن الزمن الذي أشار إليه الشاعر زمن يعود فيه الكون إلى نقطة صغيرة جداً، إلى حجم بروتون واحد كما كان في البدء، له كثافته المتناهية بما يفوق الخيال، كان رحلة العودة إلى الدثور أو إلى الهباء الشامل. هي المعزوفة الفاتنة الباقية، سوف نشهد تدشين ركامنا في هذه الفانتازيا البهيجة، وسوف نحتفل بها كما يحتفل بنا الزمان الناكص على عقبيه، ستضمنا غواية العدم في حنان ولطف لأن العدم سيد الجميع. هنا يكشف الغياب عن ذاته بوصفه نعمة غير محدودة، ورحمة يتعذر وصفها. ألم نقل من قبل: إن "الفانتازيا هبة الفرار من الكينونة". [61]

أما "إشباع سياق النفي" فهو نوع من النفي المكثف الذي يوجه السياق ويتحكم في امتداده من خلال عنصرين هما: عنصر التكرار وعنصر التقابل، فالسياق في هذه الحالة لا يستطيع أن يتنفس خارج هذه الحدود، لأنه يصير مشبعاً تشبعاً عالياً بالحركة الدورية لقوانين توليده[62]. يقول **محمود درويش** في قصيدة "مر القطار" من ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً":

هنا ولدت ولم أولد

سيكون ميلادي الحرون إذاً

هذا القطار

ويمشي حولي الشجر

هنا وجدت ولم أوجد

سأعثر في هذا القطار

على نفسي التي امتلأت بضفتين مات بينهما

كما يموت الفتى

"ليت الفتى حجر ...

---

[61] المصدر ذاته، ص 192.

[62] المصدر ذاته، ص 192.

يقول الناقد تعليقاً على هذا النص: إن في عطف الثنائيات الضدية على بعضها بعضا (الموتى والأحياء، الولادة واللاولادة، الوجود واللاوجود) يجد التصالح معناه، ويمتلك التجاور غايته، مما يعزز دور النفي ذاته، ويجعل منه بؤرة لعدسة السياق التي تمتص حزمة الضوء دون أن تعكسها أو تكسرها.. ويصبح سياق النفي بفضل التكرار والتقابل مفعماً بتأكيد السلب ويدعم "التداعي" الذي يعد شكلاً من أشكال تكرار هذا المظهر ويؤصله. [63]

أما التظليل – يقول الناقد – فإنه وإن كان منحى بصرياً، لكنه أبعد من كونه مقابلاً للضوء، بل هو الاختباء والكمون أيضاً، وهو التواري والوراء والحلم، وتأخر عن الإفصاح والإبداء، وغياب عن التصدر أو نفي له. [64]

أما "التشويه" فهو الحلم الكابوسي المفزع، يتحول الإنسان فيه إلى مسخ، والمسخ هو غياب الإنسان السوي وغياب الأمل الذي نعول عليه. تشوه النسب وتداخلها هو المعادل الموضوعي لتصوير غياب القيمة، وما الجمال سوى كونه مظهراً للقيمة؟ يسأل الناقد.[65] يقول أحد الشعراء الشباب:

المدينة أربع حجرات:

حجرة للنواح

حجرة للبول

وأخرى للبصاق

ورابعة للانتخابات

وهي لعبة صريحة إذن –

بحر في الجهة اليسرى

– هناك –

حيث كان الشيطان المختون يضاجع

---

(63) المصدر ذاته، ص 192.

(64) المصدر ذاته، ص 192.

(65) المصدر ذاته، ص 192.

النهار خلف عباءته

أغنية لسراويل مثقوبة تحت السرة. [66]

القصيدة المشظاة أو المفككة التي ترد على "الجحيم" هي القصيدة الأكثر انتشاراً وشيوعاً في المشهد الشعري الفلسطيني، وخصوصاً في شعر الموجة الجديدة من الشعراء الشباب. ديوان "بيت في وشم الخريف" للشاعر **فيصل قرقطي**، مثلاً، هو مثال ممتاز على ما وصلت إليه القصيدة الفلسطينية في بداية الألفية الثالثة، فهناك كل ما شئت من "أشكال" جديدة للقصيدة، فهناك المربع والمعين والتقطيع، وكل ما يخطر على البال، تعبيراً عن هذا اللاانسجام واللاتوافق والرغبة في الانعتاق في فضاء من الغناء اللانهائي. الديوان كله مجرد قصيدة واحدة أو أغنية واحدة بحركات متعددة وألحان مختلفة. تقول ما قالته قصيدة "مسافات" المكتوبة بطريقة جديدة تماماً – نجدها لدى **أدونيس** في ديوانه "الكتاب" – :

التراب دمٌ مــن نياشــين
والـــصوت غائـــب فـــي
قـــــــــــصباته
ليس للرئـــة معنـــى وراء
انقطـــــاع اللهـــــاث
فبـــأي نـــشيد ألقـــى
ذاتـــــي المنتحـــــرة
(67)

وفي القصيدة ذاتها نقرأ داخل هذا المستطيل:

---

(66) يوسف الشايب: من قال إني يوسف، دار الزاهرة للنشر والتوزيع، رام الله 2000، ص39 .

(67) فيصل قرقطي: بيت في وشم الخريف، مصدر سابق، ص51.

من

يترجل

اسمي

قبل

السقوط

ومن يقبر

دمي

قبل

الازدهار [68]

القصيدة المشظاة تستسلم للتداعيات والأحلام والكوابيس، ولا تضع قيوداً على الانفجارات أو القفزات، بل ترتمي – بلا تحفظ – في ما تمنحه العلوم الأخرى – الاجتماعية والنفسية – من فضاءات لتقول ما تريد، وهذه القصيدة تدعي الشمولية والتأملية، فضلاً عن تمحورها حول الذات دون الموضوع، وهي في بعض الأحيان تبدو كأنها تثور على الواقع، لكنها في المقابل تبدو كأنها حفر في الداخل، وهي– لهذا لسبب بالذات – تبدو لقارئها كأنها في منطقة المابين، وربما كان هذا من أسباب عدم جماهيريتها، أو اقتصارها على نخبة معينة ليست إلاّ .

---

[68] المصدر السابق، ص52.

اللـغــة

من نافلة القول إن ما يجعل الشعر شعراً ليس الوزن فقط، ولا المفردة الفصيحة، ولا حتى الإيقاع، الشعر ليس مفردات فقط، وليس وزناً فقط، إنه أكثر من ذلك بكثير، الشعر تعبير، والتعبير لغة، ولهذا فإن اللغة كائن حي يتجدد – بلغة **أدونيس** – . ولما كان الشعر جزءاً من الحالة النفسية الشعورية فإن الشعور الجديد يعبر عن نفسه تعبيراً جديداً، إن هذا يعني أن له لغة متميزة، وذلك أن مسألة التعبير الشعري – الذي هو في نهاية المطاف لغة – انفعال وحساسية وتوتر، لا مسألة نحو وقواعد فقط، ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعضها الآخر، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو فقط، بل الانفعال والتجربة، ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات على نقيض لغة العلم، مثلاً، التي هي لغة تعريفات وتحديدات. [69]

وعلى هذا فإن لغة الشاعر هي وحدة واحدة تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

الأول: مجموع المفردات وما يتعلق بها من فصاحة وبيان .

الثاني: النسق، أو التراكيب، وقواعدها وأسرار بلاغتها وبيانها (ومن هذا صحة استعمال حروف الجر والعطف والأفعال والأسماء ... إلخ) .

الثالث: النسق الشعري الخاص. [70]

أما القسمان الأول والثاني فهما يعنيان أو يشيران إلى امتلاك الشاعر لغته، امتلاك محبة ومشاركة، لا تملك استعباد، فاللغة جزء لا يتجزأ من المعاني المتماهية مع الذات، وهو ما ذهب إليه **الجرجاني** منذ زمن بعيد .

والمعنى الشعري يكون في الفكرة، لكنه لا يكتمل إلا عن طريق الصوت والإيقاع الموسيقي بأصداء وجدانية لدى الشاعر والمتلقي، حتى أن الشاعر الفرنسي **مالارميه**

---

[69] القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، مصدر سابق، ص115 .
[70] مع الشعر العربي، أين هي الأزمة، مصدر سابق، ص20 .

قال: "القصيدة لا تتألف من أفكار وإنما من كلمات"، في إشارة إلى أهمية المفردة في حمل معناها وتعبيرها عن دلالتها، وهذا الكلام يقودنا إلى الكلام عن النسق الشعري، الذي يشكل أساس لغة الشعر واختلافها عن أية لغة أخرى.

وإذا كان قول الشعر يصدر عن تجربة صادقة ومعاناة حقيقية، فإن الشاعر يعتمد في صياغة قصيدته على التخيل والتصوير، فيتصرف باللغة ما شاء، كناية واستعارة، ومجازاً وتمثيلاً، لينقل بالصورة الحية حالته وفكرته، وقد أشار ناقد القرن الثالث عشر **حازم القرطاجني** إلى أن التخييل والمحاكاة هما حقيقة الشعر. [71]

واللغة الشعرية ليست استسلاماً للتداعيات الفوضوية، الأمر الذي يؤدي إلى صور من دون معنى أو من دون وظيفة عضوية، كما لا يعني ذلك أن تستعمل اللغة بعفوية من دون تدقيق أو تمحيص، بل إن المبدع "لا يأخذ من اللغة بل يعطيها، وكأنه لا يصونها بل يفجّرها".[72]

فضلاً عن ذلك أن الشعر جزء لا يتجزأ من اللغة النغمية نفسها، أي الجرس الموسيقي للكلمات بلسانها الأصلي – ولهذا كان الشعر لا يترجم – .

اللغة في الشعر يجب أن تشحن وترتفع وتعلو، لتصبح قادرة على التأثير والتفعيل، أما تقنيات الشحن والتوتير والتفجير و"الكهربة" والخلق فهي مزيج من حسن تزويج الكلمات (تجريد المحسوس وتجسيد المجرد، والأنسنة، والتشييء) وحيوية الصور وحسن تزويجها. هي، أيضاً، (المفاجأة، الجدّة، التداعي)، والتكثيف (اللمح والإيجاز، عدم الشرح والتقرير والمباشرة، حذف الصفات والوسائط) والوحدة المتنامية من الداخل، مع براعة الاستهلال وحسن التدرج والاختتام.[73] وأن الشعر يكون في المعاني الأخرى للمفردات، هو "معنى المعنى"، بتعبير **الجرجاني**، وإن الشاعر يذهب إلى اللفظة المفردة أو المجردة التي هي ليست فصيحة في حد ذاتها، بل باعتبار "مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها"

---

[71] المصدر السابق، ص31.
[72] المصدر السابق، ص32.
[73] المصدر السابق، ص32.

بتعبير **الجرجاني** أيضاً، وهو معنى ذهب إليه **أدونيس** بالقول: "الشحنة والوهج ليسا في المفردات، بل في علاقاتها بعضها ببعض". [74]

يقول الدكتور **إبراهيم خليل**: "لكي يحقق النص وظيفته التي تتمثل في خلق التواصل بين منتج النص ومتلقيه، فلا بد من أن يحتوي النص على سياقه المقالي وسياقه المقامي، وإذا لم يحتو النص على هذا السياق مباشرة فلا بد من أن يتعرف عليه المتلقي، بالرجوع لدراسة الظروف الحالية التي أحاطت بالنص عند إنتاجه، والنص بما يحتويه من قواعد الترابط و والتفاعل النصي يساعد القارئ على فهمه واستيعابه، أما إذا كان كلاماً مشتتاً غير مترابط ولا يميز فيه القارئ الهدف من الغرض أو الموضوع أو الموقف، فإن التواصل النصي من الصعب أن يتحقق، لأن التواصل في الحقيقة يحدث عبر النص". [75]

ويشير د. **خليل** إلى القراءة الداخلية للنص، وهي القراءة التي تعتمد على تحليل النص وتفكيكه، لدراسة مكوناته، وذلك وفق تراتب المستويات البنائية في النص، والقراءة الداخلية تتناول معاني النص ومدى ارتباطها بأحاسيس الشاعر ووجدانه، ثم تعقب ذلك دراسة الكلمات وما فيها من خصوصية يتجلى فيها أسلوب الشاعر أو التعبير عن بيئته أو قدرته على انتهاك قواعد المعجم ومناسبة الألفاظ لأهداف المبدع.

ولهذا، لا بد للقارئ من أن يقف عند ما يعرف بالأسلوب في النص، والأسلوب ليس عنصراً من العناصر التي يتألف منها النص، لكنه مجموعة الاختيارات التي يلجأ إليها الشاعر أثناء استخدامه الخامات المكونة للنص، والأسلوب ينعكس (شكلياً) في كثير من الوسائل التي تكيف مادة الشاعر، وتجعلها قادرة على الإثارة أو الإقناع، كاللجوء إلى التشبيه أو الاستعارة أو الصورة الشعرية الممتدة في عدد من الأبيات أو إلى الرموز أو الأساطير، وإدماج هذه العناصر في بناء النص للكشف عن الطابع

---

[74] المصدر السابق، ص33.

[75] د. إبراهيم خليل: النص الأدبي، تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، الجامعة الأردنية – كلية الآداب، عمان، 1955، ص218 .

الجديد لأفكار الشاعر ومشاعره، وثمة طرق عديدة لدراسة الجانب الأسلوبي، غير أن الإحصائي منها يشوه القراءة النصية ويحيلها إلى معادلات- بلغة د.**إبراهيم خليل**-[76].

والنص يحتاج إلى التوليف الذي يؤدي إلى التوافق والذي يقود بدوره إلى الإحساس بجمال النص وفنيته، فالنص يجمع في داخله متناقضات، فلا بد من وشائج خاصة تجعل من كل ذلك قطعة منسجمة تقود إلى معنى. علاقة التوليف والتوافق يجب أن تدرك، سواء أكانت ظاهرة على السطح أم مستترة، وهذا ما يسمى بالتماسك في النص، ليصبح نصاً له أثر، وتماسك النص يعتمد على ما يلي:

- روابط نحوية كالضمائر وأدوات العطف والنسق.
- روابط زمنية كصيغ الأفعال.
- روابط دلالية: الترتيب المنطقي.
- التكرار.
- الحذف.
- تسلسل المعنى الواحد واطراده.
- القافية والوزن الشعري.
- النسق السردي (التتابع).
- الإشارة، التعريف، والاسم الموصول. [77]

علاقة التوليف والتوافق – المستترة أو الظاهرة – هي ما يشير إليها الأسلوبيون بـــ"البنية العميقة" و"البنية السطحية"، حيث تشير الأولى إلى الوحدة الفكرية الأساسية في المعنى أو ما يعبر عنه بالقواعد الأصلية في النحو، فهي تمثل الجانب الفكري. أما البنية السطحية فتمثل ما دعاه **شكري محمد عياد** بالجانب السلوكي، وهذا الجانب لا يفهم بدوره إلا من خلال الجانب الفكري، هذان المفهومان مستمدان من فكرة النحو التوليدي التي دعا إليها **نعوم تشومسكي** الذي قال ما معناه: إن الكلمة المفردة في

(76) المصدر السابق، ص220 .

(77) محمد خطابي: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص213 .

البناء الشعري تفقد تبعتها القاموسية المحددة فتتحول إلى خلق جديد في مستوى العلاقات، والإيحاء يعادل في ضرورته الوجود المادي الذي نعيشه ونعانيه، بمعنى أن قيمتها تأتي من السياق الذي يحتويها.[78] – وفي هذا فإن **الجرجاني** كان قد سبق **تشومسكي** في إشارته إلى أهمية موقع المفردة من سياق الكلام –.

ولكن الأسلوبية كمنهج تطورت من خلال علم اللغة وليس من التطور الطبيعي لعلوم البلاغة المعروفة من معان وبديع وبيان، ومن أبرز المهتمين بدراسة الأسلوب في هذا العصر الفرنسي **تشارلز بالي** الذي ابتدع مصطلح الأسلوبيين Stylistics، وهو علم يختص بدراسة الأسلوب الأدبي وغير الأدبي، وهدفه دراسة المؤثرات والتقنيات المعبرة في اللغة، ويعتمد في ذلك على التمييز التام بين الخصائص المنطقية للغة، والحضارة، والعاطفة، فالصفة المنطقية للغة هي التعبير عن الأفكار المجردة كما في لغة العلم، ومع ذلك، فإن لغة العلم ذاتها تختلف من سياق إلى آخر، فقولنا: إن الأرض تدور قول يكرر حقيقة علمية ثابتة ومجردة، غير أن قول **جاليلو** بين أيدي حكامه: "ومع ذلك فإن الأرض تدور" قول يخرج على الأداء العلمي للغة. ومثل هذا الانحراف عن الأداء المنطقي المجرد للغة إلى العلمي للغة، ومثل هذا الانحراف عن الأداء المنطقي المجرد للغة إلى التعبير عن مواقف انفعالية فردية وشخصية وجمالية، هما الخاصية الثانية لوظيفة اللغة، وهي وإن كانت خاصية عاطفية – في المقام الأول – فإنها، أيضاً، إحدى الخواص الاجتماعية. ودعا **بالي** إلى توجيه العناية الكبيرة لنسيج الكلام اللغوي، والبحث عن تلك التحولات التي تجعل أداء اللغة للأفكار والمعاني ممتزجاً بالتعبير عن المشاعر والإحساسات، وتجعل المظهر الفردي للكلام طاغياً على المظهر غير الفردي، وبالنسبة للأديب أو الشاعر فإنه يحاول بوعي أن يستعمل اللغة بقصد جمالي وعاطفي، ويناضل من أجل إبداع الجمال بوساطة الكلمات، كما يفعل الرسام بالألوان والموسيقي بالموسيقى، ووظيفة الأسلوبية في رأي **بالي** هي البحث في هذه العناصر التي تحيل اللغة من المنطق إلى الفن.

---

[78] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2003، ص173 .

وقد توسعت الأسلوبية إلى مدارس واتجاهات عديدة؛ فمنها ما يهتم بالوسائل الأسلوبية في السرد، ومنها ما اهتم بالأساليب الشعرية من ترتيب للكلمات وتكرار وأنماط إيقاعية إلى الاستعارة والمجاز واللون المحلي والتأثيرات المتزامنة في النص، وقد أدت هذه البحوث إلى ظهور ما يعرف بالشعرية، وهي العلم الذي يختص في البحث فيما يجعل الملفوظ الشعري نصاً أدبياً ذا قيم إنشائية وتعبيرية. وهناك فرع اهتم بالأسلوب الشخصي، وهو البحث عن سمات معينة تميز هذا الكاتب أو الشاعر عن غيره من الكُتّاب أو الشعراء، فمنهم من يهتم بالطباق، ومنهم من يهتم بالتكرار، وهكذا، وهناك فرع اهتم بدراسة الأدب في فترة من التاريخ دراسة أسلوبية – وهو ما سنوليه أهمية في دراستنا هذه –، وهناك من اهتم باستخدام الطرق الإحصائية في دراسة العناصر الأسلوبية المميزة للشاعر أو الأديب. [79]

دراسة النص أسلوبياً في فترة من فترات التاريخ هي ما يُطلق عليها الأسلوبية السياقية، حيث الأسلوب هنا يعني وجود خصائص متضمنة في السمات اللغوية تتنوع بتنوع السياق والبيئة. [80]

هذا المفهوم يقوم أصلاً على فكرة أن الأسلوب هو تأليف خاص باللغة، أي يتم من خلاله عزل المؤلف والمتلقي، وينصب الاهتمام على النص ذاته من خلال عمليات الانزياح والإحصاء والسياقية. [81]

ويحدد **ريفاتير** في كتابه "الأسلوبية البنيوية" الصادر العام (1971) أن الأسلوب هو العلامة المميزة للكلام داخل نسج الخطاب اللغوي، وقد اعتبر الأسلوب بمثابة البنية النوعية للنص، وإذا كانت اللغة تقوم بوظيفة تعبيرية، فإن الأسلوب هو الذي يبلور المعاني ويبرزها.[82]

إضافة مهمة في هذا المجال قال بها الفرنسي **جان بيار ريشار** في نقده الموضوعاتي (المضامين أو الموضوعات) للغة الشعر، في إشارته إلى أن الأثر الفني

---

[79] النص الأدبي، تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، مصدر سابق، ص126 .

[80] الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مصدر سابق، ص20 .

[81] المصدر السابق، ص19 .

[82] عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، مصدر سابق، ص218 .

لا يفهم بكلية إلا كتنغيم موسيقي لا نهاية له، وأن هناك ما سماه بـــ"الجذر" الذي هو تجربة أو سلسلة تجارب تؤسس وحدة محدودة في النص تشبه الخلية الرحمية، والجذر ليس الفكرة الرئيسة في النص كما يقول، فالفكرة الرئيسة هي كل عنصر لغوي يعود بإلحاح في الأثر الأدبي، إنها متعلقة بمفردات اللغة ومصطلحاتها، أما الجذر فهو الذي يفصح عن ما سماه الناقد بـــ"الهوة" التي يصرخ بها المبدع طيلة الوقت، مثل "الحشرة" عند **كافكا** التي نجد أنها ذات تنويعات ضمنية كثيرة في نصوصه.[83]

لكل مبدع "هوة" يصرخ بها، بحيث إن هناك جذراً واحداً يتفرع إلى ملايين الغصون، وعلى الناقد أن لا يخدع، وأن يدقق ليصل إلى الجذر الأصلي، ولهذا فإن هذا النقد الجذوري أو الموضوعاتي يهدف إلى معرفة كيف يمكن لعدد محدد من التراكيب اللغوية والمشاعر والانفعالات أن تؤكد على عدد لا نهاية له من العبارات ذات بعد معرفي ودلالي ؟ [84]

مساهمة أخرى تقدمها "حلقة براغ" لتحليل لغة الشعر يلخصها د. **صلاح فضل** كالآتي:

- لا بد من وضع مبادئ لوصف لغة الشعر مع مراعاة الطابع الثابت المستقل لها، وتتميز اللغة الشعرية بأنها غالباً ما تكتسب صفة الكلام، وترتكز على أساسين: أحدهما هو التقاليد الشعرية الراسخة، والثاني هو لغة الحياة المعاصرة.
- من خواص اللغة الشعرية أنها تبرز عنصر الصراع والتعديل بدرجات متفاوتة، وكلما اقتربت لغة الشعر من لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية.
- المستويات المختلفة للغة الشعر(صوتية وصرفية ونحوية وبلاغة ... إلخ) ذات صلات حميمة فيما بينها، بحيث يستحيل عزل أحدها عن الآخر، كما أن جميع مستويات النظام اللغوي تكتسب في لغة الشعر قيمة مستقلة ذات أهمية خاصة.
- تختلف درجة معاصرة العناصر المختلفة في اللغة والتقاليد الشعرية من حالة إلى أخرى، العمل الشعري هو بنية وظيفية لا يمكن فهم عناصره المختلفة خارج نطاق

---

[83] المصدر السابق، ص220 .

[84] المصدر السابق، ص220 .

علائقها المشتركة، ويمكن لهذه العناصر نفسها أن تلعب دوراً مغايراً تماماً، أي وظيفة عكسية في بنية أخرى.

- تعد القيم الصوتية في لغة الشعر نقطة الانطلاق في وصف البنية الشعرية، وتشمل مقارنة استخدام الحروف المعينة بلغة التفاهم ومبادئ تجميع الحروف وتكرارها ومشاكل الإيقاع والنغم.
- الطريقة الفعالة في دراسة جميع مستويات لغة الشعر تتمثل في رسم شبكة توازي أبنيتها المختلفة، وهو توازٍ متداخل متفاعل: فتأثير القافية، مثلاً، لا يقف عند حد النظام الموسيقي الصوتي، وإنما نجده وثيق الصلة بالنظم الصرفية والنحوية والأسلوبية وحتى بمعجم الشعر وكلماته.
- ينبغي بحث المعاصرة في لغة الشعر بدراسة العلاقة بين معجمه والتقاليد الشعرية ولغة التفاهم، فالكلمات التي يستحدثها الشعر تختلف عن المفردات العادية، فالكلمات الشعرية هذه هي التي توقظ في السامع الإحساس بمستويات اللغة المختلفة.
- المبدأ الأساس في فن الشعر هو أن القصد فيه يتركز على الرمز في ذاته، على التعبير ذاته، وليس على الدلالة. [85]
- أما مجموعة النقاد التي التفّتْ حول مجلة "تيل كيل" الفرنسية التي صدرت في العام (1960) وبدأت ماركسية ثم انتهت إلى اليمين الديني والصوفي المسيحي، فقد رأت النص كالحجر الذي اقتلع من مكان ما، ويعرض علينا بشكل جديد وإطار مختلف غير الإطار الذي كان فيه من قبل، ولفهم هذا الحجر لا بد لنا من أن نسلط عليه الأضواء عندما كان في المحجر الأصلي، وأن نربطه بمحيطه الذي نشأ فيه، ثم نتبع رحلته إلى أن أصبح جزءاً من منزل، فندرس علاقته الجديدة بباقي أحجار المنزل، فالنص ليس خيطاً في قماش، بل هو قطعة القماش المكونة من خيوط كثيرة ومتقاطعة، ودراسة هذه الخطوط بلغة "تيل كيل" تقاطعات النص، فالنص ليس جزءاً من كل وليس جزءاً لا يتجزأ يدرس بمفرده، إنه تاريخ حيوي لأنه نابع من تاريخ الإنسان، لذا فهو

---

[85] المصدر السابق، ص220-221 .

محرِّك (بالكسر) ومتحرك ويسير في عدة مسارات.[86] وأضاف نقاد هذه المجلة مفهوم "النص الأقصى"، بمعنى أن النص له دينامية لا تنتهي، أو أنه مادة لا متناهية، أو غير مكتمل في الزمان والمكان بسبب عدد القراءات المختلفة لكل قارئ.[87]

من جهته، أشار **جان كوهين** – الفرنسي اليهودي – في كتابه الذي نشره في العام (1966) تحت عنوان "بنية اللغة الشعرية" إلى أن الشعر واقعة قابلة للملاحظة علمياً والتحديد كمياً، ويؤدي إلى صدم الإحساس العام، ولهذا فإن تذوق النص غير معرفته، ومعرفة النص غير تذوقه، وأشار، أيضاً، إلى صنفين من الصور البلاغية: صور إبداع وصور استعمال، ويجب التمييز بين الشكل والمادة، فالشكل هو العلاقة التي تجمع الكلمات، والمادة هي الكلمات نفسها، فالشاعر عندما يخلق استعارة أصيلة فإنما يخلق الكلمات وليس العلاقة، فهو يجسد شكلاً قديماً في مادة جديدة، وهنا يكمن إبداعه الشعري. إن الصور الإبداعية ليست جديدة في شكلها بل في الكلمات الجديدة، وقد يحدث أن يعاد استعمال هذه الإنجازات فتتحول إلى مستوى الاستعمال، فإذا كانت الصورة البلاغية انحيازاً، فإن صيغة صورة الاستعمال لا تخلو من تناقض، إذ الاستعمال هو نقيض الانزياح.[88]

بعد هذا كله، نحاول أن نرصد اللغة التي استخدمها الشاعر الفلسطيني في الفترة قيد البحث، معتمدين في ذلك على ما تمنحه إيانا المناهج التي نشعر معها أنه يضيئها ويقترب منها دون أن يضغطها أو يغتصبها أو يحولها عن هدفها، بمعنى أن المنهج قد يكون ظالماً إذا استخدم فيه تقنيات أقل أو أكثر من النص ذاته، فهناك مناهج نقدية تهدم دون أن تبني، أو تقترح أكثر مما تتذوق، وتحلل أكثر مما تجمع المشهد بشكل كلي، وكما قال أحد النقاد الغربيين، فإن الناقد يعيد قطع المسافة– وهو يدرس النص – تحت الأضواء الكاشفة بعد أن قطعها المبدع في الظلام، أو كما قال غيره: "النقد يضطهد

---

(86) المصدر السابق، ص224 .
(87) المصدر السابق، ص224 .
(88) المصدر السابق، ص228 .

الأثر"[89]، ثم إن هناك أنواعاً من مناهج النقد الأيديولوجية التي تحمل فكرة مسبقة تريد أن تراها أو تبحث عنها في النص.

نحاول هنا أن "نفهم" و"نتذوق" اللغة الشعرية كما هي في "الظلام" وليس تحت "الأضواء الكاشفة".

فما هي خصائص ومميزات اللغة التي استخدمها الشاعر الفلسطيني في الفترة قيد البحث؟

للإجابة عن هذا السؤال لا بد من الإشارة إلى ما يلي:

أولاً: لكل شاعر لغة خاصة به، وبالتالي أسلوب مميز له، ولكن هذا لا يعني عدم اشتراك معظم الشعراء في لغة متشابهة يفرضها "المقام" – بلغة الأسلوبيين –.

ثانياً: هناك "جذر" واحد أو مشترك للغة الشعرية الفلسطينية يجد له تنويعات مضمونية كثيرة، بمعنى أن هذا "الجذر" هو الرحم الذي تتوالد منه جميع الأفكار الرئيسة التي تناولها الشعر الفلسطيني منذ صار هناك ما يسمى القضية الفلسطينية.

ثالثاً: إن اللغة الشعرية التي استخدمت في الشعر الفلسطيني كان عليها أن تحمل، بالإضافة إلى الجمالية، المعرفية أيضاً، الأمر الذي كان يحول الشاعر من "مبدع" إلى "ناطق".

رابعاً: كان على الشاعر الفلسطيني أن يحمّل لغته أكبر قدر ممكن من الإثارة والتحريض، ولهذا "اضطر" أن يستعمل كل ما هو قريب ومفهوم ومتداول إلى حد بعيد.

بعد هذا، لنتفحص خصائص ومميزات لغة هذا الشعر في الفترة قيد البحث:

أولاً: التمسك بالمفردة الفصيحة

هذه الظاهرة تستوقف الباحث، إذ لم أجد بين عشرات الدواوين الشعرية الصادرة في الفترة ما بين (1993 – 2004) أي ديوان شعري يتنازل عن استعمال المفردة الفصيحة. للمفردة الفصحى تاريخ غير تاريخ المفردة المحكية، وهي لهذا السبب أقدر منها على حمل الدلالات وأعرف منها في التأثير على جمهور المتلقين.

---

[89] المصدر السابق، ص216 .

المفردة الفصيحة هي الأكثر ليونة ومرونة وقدرة على نسج علاقات خارجية وداخلية في مجمل النص، وهي تخضع بشكل أكثر سهولة للنظام النحوي والصرفي، وبالتالي الإيقاعي.

إصرار الشاعر الفلسطيني على استعمال المفردة الفصيحة يدل أو يشير – بشكل ما – إلى رغبة الشاعر في التوجه إلى جمهور أعرض من جمهوره المحلي، وربما لإحساسه أن المفردة الفصيحة أكثر حملاً للمعنى والصورة التي يعبر عنها.

المفردة الفصيحة التي نشير إليها في هذا الشعر كانت قاموسية في بعض الأحيان كما نرى لدى كثيرين من الشعراء، وكذلك كانت مفردة عادية، مستعملة بشكل يومي، ولكنها تستحيل لدى استعمالها في النص الشعري إلى كلمة أخرى، لنأخذ مثالاً على النوع الأول من ديوان "السدى قطرة قطرة" للشاعر **محمد حسيب القاضي**:

كلمة الرب إليك

يا ابن آدم

أن استمع إليّ

بفمي أكلمك، لا بفم رحى وهرير زجاج

كمرثاة أرفعك، على نخلة فلا ترق لك أمك

مريم ولا كلمة فمي. [90]

بعيداً عن رغبة الشاعر في أن يكتب نصاً له ذلك "الإيقاع القدسي" الشبيه بمقاطع العهد القديم، فإن مفردات مثل "رحى" و"هرير زجاج" و"مرثاة" هي كلمات قاموسية، جاءت لترفع من شكل الخطاب ومضمونه ليكتسب ذلك البعد القدسي أو الأسطوري.

أما النوع الثاني، أي ذلك النص المعتمد على كلمات عادية وفقيرة ويومية، فهي مما قاله **محمود درويش** في ديوان "سرير الغريبة":

ماذا سنفعل بالحب، قلت

ونحن ندس ملابسنا في الحقائب

---

[90] محمد حسيب القاضي: السدى قطرة قطرة، مصدر سابق، ص55 .

نأخذه معنا، أم نعلقه في الخزانة ؟!

قلت ليذهب حيث يشاء

فقد شب عن طوقنا، وانتشر. [91]

ليست في هذا المقطع أية مفردة بعيدة أو نافرة، أو مستفزة أو تلفت الانتباه، حتى تعبير "شب عن طوقنا" متداول حتى بلغة الصحافة، المهم هنا أن هذه الكلمات استحالت إلى شيء آخر تماماً، جاء من خلال ذلك الاستعمال أو إعادة الاستعمال، فرأيناها جديدة كل الجدة.

يضاف إلى ذلك أن استعمال الفصيحة دليل آخر على الشعار السياسي وتحقيقه، خصوصاً أن الفلسطينيين هم شعب يميل إلى تعريف نفسه بالعروبة والإسلام والوحدة وما إلى ذلك من شعارات تعتبر مقدسة إلى حدٍ كبير.

ثانياً: استعمال اللغة المحكية

نلحظ أن استعمال اللهجة المحلية أو المحكية الفلسطينية جاء دائماً لضرورات الشعر أولاً وأخيراً، وهي تأتي بمعرض السخرية أو الاستهزاء وما بينهما، وقد كان أول من استعمل هذا النهج بكفاءة شديدة وناجحة وبالغة الجمال الشاعر الفلسطيني **إبراهيم طوقان**، الذي أفرط في الاعتماد على استعمال اللهجة المحلية أو المحكية الفلسطينية في قصائده حيث تحول بعضها إلى ثقافة شفهية تتناقل عبر الأجيال .

وقد اختفت هذه الظاهرة إلى حدٍ كبير يلفت الانتباه، إذ لم يظهر بعد هذا الشاعر شاعر آخر استطاع أن يمزج بين الجد والهزل – وما كانت قصائد **إبراهيم** الهزلية هزلية، بل كانت نتيجة ألم حارق ومعاناة حقيقية –، وعلى رغم هذا، فإننا نجد عند الشاعر **عبد اللطيف عقل** شيئاً من ذلك النهج، أي ذلك النَّفَس الساخر الذي يطعم قصيدته الجادة بروح اللهجة الشعبية ليعطي قصيدته أبعادها المكانية والوجدانية، وحتى لا تبتعد القصيدة عن روح متلقيها، يقول الشاعر في ديوان "بيان العار والرجوع":

تدلى عليها تمطى

---

[91] محمود درويش: سرير الغريبة، مصدر سابق، 103.

تهالكت الريح في رئتيه فأبطأ

فعضت نواجذها شهوة

واستوى الشيخ (خاطر) عند الوجاق القديم.

وللعشق في أمسيات الشتاء مقاماته المشرفات. (92)

الصورة جميلة، بل وفائقة الجمال، لكنه عندما يريد أن يصور لحظة الجماع لا يجد سوى اللغة المحكية ليرمز إلى العضو الذكري بالشيخ خاطر، وهي لهجة محلية غير منتشرة في كل فلسطين، وكذلك (الوجاق) .

و**عبد اللطيف عقل** هو الشاعر الوحيد تقريباً الذي لم يكن يستنكف عن استعمال اللهجة المحلية في قصائده، بل أكثر من ذلك، فقد كان من الشعراء القلائل الذين كتبوا قصائد بالعامية. يقول في الديوان ذاته المشار إليه:

أعيد له كل "خُرّيفة" قالها

والنعاس يخدر عيني حتى أنام

:

تركت له منقل النار في الزاوية

وفي أسفل الزاوية

تركت له "زرف تنباكه" العجمي. (93)

إن "خريفة" – ويستعملها الفلسطينيون بمعنى الحكاية، أما أصلها اللغوي فمن الاختراف أي النضج، إذ ارتبطت الحكاية بالرجل الناضج، أو من الخرَف بمعنى الهذر – وكذلك المنقل – وهو موقد النار– و"زرف تنباكه" أي كيس التبغ، كلها مفردات محلية فلسطينية ذات دلالات ريفية عميقة ومؤثرة .

---

(92) عبد اللطيف عقل: بيان العار والرجوع، مصدر سابق، ص61 .

(93) المصدر السابق، ص171 .

ثم يخلط هذا الشاعر بين الفصيحة والعامية في "قصيدة الأم"، وهي مقاطع قصيدة من تهليلة طويلة، بين الفصيحة والعامية، بشكل مباشر، وهو يقدم للقصيدة بالقول إنها عن أم أحمد، الأم الشابة الجميلة التي تزوجت مناضلاً ليوم واحد فقط، واستشهد بعد أسبوع من يوم عرسهما، وكان والده استشهد في العام (1968)، وتنجب أم أحمد ولدها أحمد الذي شب ونما والتحق بالثورة، فيسجن في معتقل (أنصار 3)، وفي تلك اللحظة تكون هي بالمستشفى بسبب دفاعها عن ابنها لحظة اعتقاله.

في هذه القصيدة يتحدث الشاعر بلغة المراقب أو المعلق على الحدث، وكذلك بلغة الأم أيضاً، فيقول معلقاً:

وقبل تآمر القاضي على الشاهد

وحب الذئب للحمل

وفي أيام "عوج بن عناق"

لما دارت الأحداق في الآفاق

:

يناضل حبله السري في أبدٍ من الأزل

أطل على أمومتها

وفي شفتيه إبريقان من خل ومن عسلٍ. [94]

ثم يقول على لسان الأم بالعامية الفلسطينية:

نام برضاي عليك يا أحمد بحق الحليب اللي رضعتو صغير من صدري

وبصحوتي في الليل

والعتمة كحل في العين

والبيت مثل القبر من بردو

عَ المصطبة قاعد أنا وإياك

والليل غوله والمطر ينقر على الشباك. [95]

---

(94) المصدر السابق، ص121 .

وهكذا، فقد زاوج هذا الشاعر بين اللغة الفصيحة والمحكية في قصيدة واحدة، دون أن يتنازل عن مستوى "الشعر"، وقد يكون بذلك هو أول شاعر يفعل ذلك في شعرنا الفلسطيني، غير مكرر لتجربة الشاعر **إبراهيم طوقان**، وليس هناك من شاعر يشبهه في هذا في الفترة قيد البحث.(96)

ثالثاً: اللغة الأجنبية

أشرنا في فصل سابق إلى أن شعراء من أمثال: **سميح القاسم**، و**حسين البرغوثي**، و**طارق الكرمي** و**إبراهيم خليل عياد** لم يستنكفوا عن إدراج مفردات أجنبية برسمها ولفظها في قصائدهم، ويبرز في هذا المجال الشاعر **سميح القاسم** الذي استخدم العبرية والإنجليزية والإيطالية في قصائده، بل كان أحد الذين أخذوا مقاطع كاملة من أغنيات أو قصائد عبرية أو إنجليزية في قصائدهم .

وقد يبدو الأمر – إلى حد ما – مستغرباً إن لم يكن مستهجناً أن تطعم أو تحشر في القصيدة العربية مفردة أجنبية برسمها ولفظها، وقد يبدو إلى حدٍ ما، أيضاً، أن هذا الأمر فيه اعتباط كبير، وأمرٌ لا مسوغ له، ولكن ذلك جزء من التغيرات التي لحقت بالقصيدة العربية الحديثة، حيث احتملت – فيما سبق – أسماء الآلهة اليونانيين

---

(95) المصدر السابق، ص122 .

(96) هناك شاعر آخر هو حسين البرغوثي الذي كتب قصائد بالعامية ضمنها في ديوانه "ليلى وتوبة " العام 1992، وكذلك في ديوانه "ما قالته الغجرية" 1999، وهذا الشاعر لم يفصل بين الفصيحة والعامية، بل مزج بينهما في القصيدة ذاتها كقوله في ديوان " ما قالته الغجرية":

"حلم دافئ، في ليالٍ باردة،
مطر الفراش، وعزلتي
ناري الخامدة
الشاي برد بماي الخراريف القديمة كزاز الخراريف
القديمة، شوي شوي القلب مثل
الثلج لما الشمس
وقعت عليّ شوي
عرقي في فمي
ودمي ظل على شوكة مرت عليّ"

يعبّر الشاعر هنا بالفصيحة والعامية في قصيدة واحدة عن الحالة ذاتها، فهو يقوم باستبدال أداته اللغوية في القصيدة ذاتها دون أن نعرف الحاجة إلى هذا الاستبدال.

وأساطير بابلية وفينيقية أخرى. على كلّ، فإن استعمال هذه **المفردات برسمها ولفظها** ربما – في بعض جوانب الأمر – للفت الانتباه أو الإثارة أو التنبيه أو السخرية أو المقارنة أو الشعرية أو الأمانة "العلمية" والدقة الوجدانية. كائناً ما كان الأمر، فإن السؤال هنا يتعلق بجمالية هذا الاستعمال واستذاقته واستحسانه. يقول الشاعر **حسين البرغوثي** في ديوان "ما قالته العجرية" – على طريقته في المراوحة بين الفصيحة والعامية (انظر الهامش 96) -:

عيونه خضرا رموشه يمّا صنوبرة مدت علي شوي

الشهر مايو ...

From where shall I begin

The story of my love ??[97]

الشاعر يتحدث بلسان قروية باللهجة المحلية، ثم ينقلنا إلى هذا السؤال بلغة أخرى مختلفة تماماً، وغريبة عن زمانها ومكانها .

القصيدة عند **حسين البرغوثي** بالذات كانت تتسع لكل شيء، وكان يرى فيها مشروعاً أكثر من لغوي، بمعنى تحويلها إلى عالم ملحمي، تستحيل إلى كلّ شامل ومتماسك يخلق كل عناصر القصة "لكنه لا يسرد ولا يروى" بتعبير **إلياس خوري**.[98]

رابعاً: التنـــاص

عرف هذا الملمح دائماً في الشعر العربي باعتباره جزءاً من الجدل والتلاقح والتراكمية والمعرفية، وجزءاً من ذلك الحراك الثقافي الهائل بين الاجتهادات والرؤى والأفكار، ونجد ذلك دائماً لدى الشعوب العريقة ذات التجارب والنشاط الفكري والأدبي والسياسي .

التضمين والتنصيص متكآت معرفية ووجدانية وجمالية، تعطي القصيدة بعداً آخر وفضاء جديداً، فتتمدد المعاني وتتمازج الأفكار والأزمان والأذواق والإحالات، وتشتبك

---

[97] حسين البرغوثي: ما قالته الغجرية، مصدر سابق، ص95 .

[98] د. محمد علي مقلد: الشعر والصراع الأيديولوجي، دار الآداب، بيروت ط1، 1996، ص248.

المفردات والإيقاعات وتستعاد اللحظات وتتفاعل لتخلق صورة جديدة ورؤية ذات طعم آخر، كل ذلك بشرط أن يتم هذا التضمين أو التنصيص بشكل لا نشاز فيه ولا ابتسار أو اقتحام أو عدم ذكاء أو قلة ذائقة. يقول محمود درويش في "سرير الغريبة":

أدفئك يا امرأتي، وأعتني بيديك

فما هو شأنهما بنزول السماء إلى

الأرض أو رحلة الأرض نحو السماء

اعتني بيديك لكي تحملاك "يداكِ

هما سيّداكِ" كما قال أيلور .. فاذهب

أريدُكَ أو لا أريدُك. (99)

هنا تداخلت الصورتان معاً، تلازمتا، واندمجتا، لإنتاج محصلة جديدة عن علاقة الجسد باليد. لم نشعر بالمفاجأة أو القفز المجاني أو الاستحضار العبثي لقول الشاعر الفرنسي. أحسسنا أن ما قاله الفرنسي كان نتيجة طبيعية لما يراه درويش في يدي تلك السيدة، وفي المقابل، فإن من الحق القول، أيضاً، إن درويش أدار مقطعه هذا بناء على قول **إيلور**، أي أن مركز هذا المقطع هو قول **أيلور**، ومن ثم بنى درويش عليه مقطعه السابق، وقد يكون هذا أيضاً صواباً، ولكن المسألة هنا أن التضمين كان ناعماً وسلساً وفي مكانه الصحيح . وبهذه المناسبة، فإن **محمود درويش** أحد أكثر شعرائنا تضميناً في شعره من خلال الاتكاء على الإحالات التاريخية والثقافية المتعددة، عربية كانت أم إسلامية أم غير ذلك، فهو من أكثر الشعراء، أيضاً، جدلاً مع تلك الرموز وأكثرهم إعادة إنتاج لها من خلال الحوار والمجادلة أو حتى المحاكمة، كما فعل مع **امرئ القيس**، مثلاً، في ديوانه "حالة حصار".

الشاعر الآخر الذي يكثر من التضمين، بحيث يمكن القول إن ذلك أحد ملامح قصائده، هو الشاعر حسين البرغوثي الذي قلما لا يطعم قصيدته بتضمينات مختلفة

---

(99) محمود درويش: سرير الغريبة، مصدر سابق، ص81 .

بتقطعها من أشعار ووثائق ونصوص دينية وميثولوجية. يقول في ديوان "توجد ألفاظ أوحش من هذه":

في جبل من أرض نخلة يسمع للجن في

أطرافه زجل عجيب

أيها الذئب – النصيب أنا أنتَ

أم أنتَ أنا اثنان غريبان "كل غريب للغريب نسيب

في أرض نخلة، أرض تداركها الله . [100]

وفي قصيدة "جاز شرقي" يقول:

هذا أوان الشعر فاشتدي زيم

قد ساقك الدهر لسواق حطم

ليس براعي إبل ولا غنم اتركوني

كأني على الوجناء في ظهر موجة

رمت بي بحاراً ما لهن سواحل

سوف يحرسني الله أو قديس. [101]

ويقول في القصيدة ذاتها:

"ووادٍ كبطن العير قفراً قطعته به الذئب يعوي كالخليع المعيل"

أين تتجه التفاصيل التي

تبحث عن لوحة لم تكتمل ؟ قلت: تعالي، سأسوقك

سوقاً، بدفءٍ من الذهب الإيقاعي، إلى سورة النمل:

قالت نملة: "يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم" سيدوس

سليمان علينا، وجنده، وأسمع الخطوات، وإيقاعها،

---

(100) حسين البرغوثي: توجد ألفاظ أوحش من هذه، مصدر سابق ، ص6.

(101) حسين البرغوثي: ما قالته الغجرية، مصدر سابق، ص91 .

وبها نداس ويقتلنا الاختباء.[102]

وهنا، وكما ذكرت سابقاً، فإن **البرغوثي** يجعل من قصيدته وعاء لكل الإحالات الثقافية والاستجابات الوجدانية والمعرفية لما سبق من نصوص وإشارات.

خامساً: اللغة التراثية والدينية

التراث بمفهومه الأعم هو أحد أهم مصادر الثقافة وتشكيل الوجدان، ولهذا فإن تأثير هذه اللغة بمفرداتها وتراكيبها واصطلاحاتها كبير جداً، ولكن تجب الإشارة هنا إلى أن كثيرين من الشعراء الفلسطينيين، وخصوصاً بعد العام (1992)، حاولوا التخلص من تأثير هذه اللغة تماماً، وقد طوروا لغة خاصة، جديدة، ومفاجئة، أيضاً، والمسألة هنا مسألة مرجعيات. إن كاتب هذه السطور مثلاً يكثر من استخدام ذلك المصدر التراثي والديني تأسيساً على موقفه من العالم والصراع والعلاقات البشرية، فيما نرى شعراء آخرين يهاجمون هذه اللغة، فضلاً عن عدم استخدامها، لنأخذ هذا المثال من ديوان الشاعر **يوسف المحمود** "حجر الوحش":

ما لنا يا ابن آدم

يا صاحب القلب النحاس

يا أيها الخصيم

انظر

فقد نزّ دمع الحجر. [103]

إن كلمة الخصيم هنا لا تفهم إلا من خلال الآية الكريمة: "فإذا هو خصيم مبين" (يس 77). وهي هنا بمعنى الإدانة والاتهام .

وفي قصيدة أخرى يقول:

---

[102] المصدر السابق، ص96 .

[103] يوسف المحمود: حجر الوحش، مصدر سابق، ص88 .

الويل لهم أولئك الذين في قلوبهم زيغ

أولاد الحرام

الويل لهم

لم يزل موسى أكاذيبهم

يشرب من دم البريء. [104]

تعبير "أولئك الذين في قلوبهم زيغ" استعملت هنا بمفهوم النص القرآني، وكذلك تعبير "الويل لهم".

المتوكل طه، حاول أن يحتفي باللغة التراثية، تلك اللغة التي تخلقت بفعل المكان والزمان، تلك اللغة التي تشبه مكانها وتلتحم معه، لغة تقع ما بين السحر والميثولوجيا وطقوس المكان وعلاقة الناس به، في قصيدة "بنت البنات" من ديوان "الرمح على حاله" نقرأ هذا المقطع:

واعتادوا، منذ الجد الأول، أن يحيوا في هذا العِقْد

مع الأفعى بسلام

هي في جُحر السقف

وهم في البيت

وفي القيظ، كثيراً ما سمعوها تصرط أو تنفخ

- لكن الحكمة تقضي أن يدعو الحية

كانت تهبط في الليل

وتنسل

وترجع ساحبة زغب الأعشاش

وبيض الطير -

وإن لمحتها الأعين .. فلتدعُ:

أن تمضي هذه "المبروكة"

---

(104) المصدر السابق، ص89 .

دون ضرار. [105]

هذه القصيدة لا يمكن أن تفهم خارج مكانها وخارج زمانها، كما لا يمكن فهم كلمة "المبروكة" بعيداً عن التراث الذي أنتجها.

استعمال اللغة الدينية – بمعنى الدين الإسلامي – والتراثية – بمعنى الثقافة العربية والمحلية – تراجع إلى حد كبير في قصائد الفترة قيد البحث، وأصبحت "الموضة" تفضل القصيدة التي تبدأ من لحظة ولادتها، وكأن لا تاريخ قبلها، أو كأنها تولد من فراغ، تبحث عن مفرداتها وتراكيبها وكأن ذلك يحدث للمرة الأولى. غير أن الشعراء الكبار، أمثال **درويش** و**القاسم**، ما زالوا ينهلون من كنوز الدين والتراث الكثير الذي نراه مضيئاً في تماهيه في سياقاته الإبداعية .

سادساً: إدخال (ال) التعريف على الفعلين المضارع والماضي

في قصيدة خاصة ومفاجئة يكتب الشاعر **منذر عامر** في ديوانه "فوضى الليلك" وتحت عنوان "مشاهد لغوية في تسكين الحركات" ما يلي:

ضوجعت امرأة بكر

إعراب ملتبس

ضوجعت: فعل مبني للمجهول / اللغة تقول / اللغة هنا

سيدة ترفض تفسيراً آخر يفتح باب المنطق / المجهول هنا

معلوم للمرأة / لا تنسى المرأة رجلاً ضاجعها / ..

:

اللغة تحاول أن تزعم أن المرأة نائب فاعل / هل تقدر حقاً أن تنجز فعل مضاجعة حين يغيب الفاعل / المرأة نائب فاعل مفترع

بالضمة / اللغة تؤكد صارخة / لكن في خفر / تدخل باب اللامعقول / والرجل النائم تحت سرير النحو / يصحو فزعاً /

---

[105] المتوكل طه: الرمح على حاله، مصدر سابق، ص142.

:

أتصدق رجلاً يعرفُ ضاجع مَن / أم لغة غارقة في التفسير العبثي ! [106]

اللغة الغارقة في التفسير العبثي لم تمنع الشاعر نفسه من كتابة نصٍ يخضع لشروط النحو، حتى عندما أدخل (ال) التعريف على الفعل الماضي في قوله في الديوان ذاته:

غربتني الحكايات المريبة عني أني سأبدأ في الرواية أغفر
ما تبقى من سؤال ميت تبدوني انتظاراتي أكسر الكلمات
التي أرهقت روحي وأسأل عن سديم الوجده (العلقت) على
أبواب روما التي أجلتني مرتين لأحيا في الخفاء قليلاً وانكسر. [107]

هذه الثورة على التفسير العبثي للغة لدى شاعر متقدم في العمر نسبياً وجدت تعبيراً أعمق وأوسع لدى شاعر شاب هو **طارق الكرمي** الذي لم يكتف فقط بإدخال (ال) التعريف على الأفعال، فدائماً أقتصد في استعمال حروف الجر واستبدلها بحروف فقط، واشتغل على فكرة النحت واكتشاف كلمات جديدة لتليق بتجربته وتعبر عنها، يقول في ديوان "مدرج الثور":

مسكين هذا القُرْ
سوف الآن يرمَى فـِ
مزرعة السيد العالمي
ومؤخرته الانسحمارية التنضح
نوافير غبار
وخيزرانات
ورقماً قياسياً

---

[106] منذر عامر: فوضى الليلك، مصدر سابق، ص104 .
[107] المصدر السابق، ص4 .

عتالاً فـ ِ الغد يكون. [108]

القُر هو الجحش بلهجة أهل بلاد الشام ومنها فلسطين، و(فـِ) اختصار (في) والانسحمارية هي تركيب من كلمتي الإنس والحمار.

وفي الديوان ذاته نقرأ قصيدة "إيروتيكا" (لنلاحظ العنوان الأجنبي للقصيدة):

وكأنّ يبللها الضوء اليتسربُ كرائحة

(الضوء هوة سماوية)

كأنّ أوجعتها عشبة البرق

(عَ مرآة اللحم يرتد الضوء منهكاً)

ليل المرأة حديد أشقر

المرأة التصاب بنوّة جسدها. [109]

يدخل الشاعر هنا كأنّ على جملة فعلية – وهذا من غرائب اللغة – وليست اسمية، ويدخل (ال) التعريف على الفعل المضارع يتسرب، ويدخلها، أيضاً، على الفعل المضارع تصاب.

ارتباك اللغة هذا يصاحبه تغريب في الصورة الشعرية إلى حدِ الصدمة، وهكذا فإن العنف في المفردة والتغريب في الصورة يشكلان جزءاً من صورة المشهد الشعري الفلسطيني بعد العام (1993).

سابعاً: اللغة المبعثرة

هي اللغة التي تذهب في اتجاهات كثيرة، تنزلق إلى مسالك عديدة، لا تريد شيئاً، وتريد كل شيء، هي تتفكك على مستوى المعنى وعلى مستوى الرسم وعلى مستوى الصورة، أيضاً. لغة تكتفي بذاتها، وتبرر نفسها بنفسها، لا تريد أن تتواصل مع أحد،

---

(108) طارق الكرمي: مدرج الثور، مصدر سابق، ص33 .

(109) المصدر ذاته، ص35 .

وكأنها أشبه بالتعويذة السحرية، الخاصة، والخاصة جداً. تخلق جمالياتها من خلال تعدد الأصوات وتقاربها وكثرة ألوانها وحركيتها، قد تبدو باهرة من الخارج، ولكن داخلها مستعصٍ تماماً، إذ إنها تقوم أساساً على مرجعية ذاتية من الصعب أن تشارك مرجعيات أخرى، وبالعودة إلى ما كتبه الدكتور **وليد منير** عن آليات مثل هذه القصيدة، فإن ما يقترحه هو أحد الاقتراحات ليس إلاّ. يقول الشاعر **محمد حلمي الريشة** في ديوانه "أطلس الغبار":

آنَ أنْ أقولَ لِتلكَ الّتي
تُ
بَ
ذِّ
رُ
دمُوعَها
علَى
غبَشِ الهَاتفِ:
ليسَتْ عَلامَةَ استفهامٍ وَاحدةً تَخُصُّ استِئصَالَنا
إنّها مَائةٌ لِسُؤالٍ وَاحِدٍ ، فقط:
مَا الّذي لَمْ نَخسَرْهُ ، بَعدُ ، بَعدَ البُعدِ التّاسعِ ؟ (110)

اكتشف **آينشتاين** البعد الرابع الزمني الذي أعطى للحركة معنى وقياساً آخرين، أما شاعرنا هنا، فيكتشف بعداً آخر هو البعد التاسع ؟! ما هو بالضبط هذا البعد ؟! هل له نقطة تواصل أو ارتكاز مع القارئ ؟!

(110) محمد حلمي الريشة: أطلس الغبار، دار الماجد للنشر والتوزيع، البيرة – رام الله، 2004، ص100 .

بعيداً عن ذلك، لماذا ينثر كلمة (تبذّر) على شكل حروف منفصلة ؟ وهو ما فعله شعراء كثيرون من أمثال: **محمد حسيب القاضي** و**فيصل قرقطي** و**خالد جمعة** و**عثمان حسين**.

ونحن لا نسأل هذه الأسئلة من منطلق الانتقاد، بل من منطلق التفكير بصوت مسموع ليس إلا، ذلك أن مثل هذا الشعر – رغبنا أم لم نرغب – يفقد الصلة مع المتلقي، لأن رونق الحياة وماءها منزوعان منه، الشعر هو أن يقول سامعه: كنت أريد أن أقول هذا، ولكنك أيها الشاعر سبقتني إليه ! والتفكيك يقود إلى الغموض والوعورة، وعلى الرغم من قدم هذه المسألة في التاريخ العربي منذ أبي تمام، فإن هذا الموضوع أصبح سؤال القصيدة العربية الحديثة، وخصوصاً بعد التيار الذي قاده ودعا إليه **أدونيس** والحلقة التي جمعها حوله منذ أكثر من نصف قرن.

والغموض – في تلخيص مكثف لدواعيه وأسبابه – يتمثل في الغوص بعيداً في اختراع لغة تناسب غير الجاهز، والمبتكر، والجديد، والمدهش، في مغامرة عقلية ونفسية جريئة ترفض القديم المستهلك والمبتذل. الغموض ناتج عن تلك الرحلة العميقة في أغوار النفس واستكناه طاقاتها الكامنة، و"تفجير" كوامن اللغة وإعادة استخدامها بطريقة تزيد من استمتاعنا في الحياة. وزاد الغموضَ غموضاً أن أصبحت القصيدة تنفتح على آداب الأجانب وقصصهم وصارت تتكئ على مرجعياتهم (لنلاحظ أثر ت. س. إليوت، مثلاً، على جيل من الشعراء العرب)، أما عندنا فإن قصائد **محمد حسيب القاضي** و**فيصل قرقطي** و**محمد حلمي الريشة** تتميز عادة بغموضها وتكثيفها الشديد. لنأخذ هذا المقطع من ديوان "أطلس الغبار" للشاعر **محمد حلمي الريشة**:

أَصَابِعُ أَوتَادِ جَرِيْحَة

تَكَادُ تَتَلاشَى أَعمِدَةَ نَهَارِ أَعشَى ؛

يُبصِرُ أَيَّ شَيءٍ سِوى

إحسَاسِهِ اليَلمَسُهُ شِرَاعَ أُفُول ..

ها سِكِّينُهُ تَطَوَّحُ كَزِئبَقٍ مَبرِيِّ النَّواصِي

تَطَالُ أَحشَاءَ ظِلِّي في تَغيِيبِ صَاحِبِهِ / أَنا:

مَخَاضُ شَاهِدٍ أَمَامَ سَرِيرِ قَتْلَتي

وَخَلفِي جَنَازَةٌ

دُعِيتُ لإِتْمَامِهَا عَرَّافاً

آيِلاً

لِلقَبرِ

يَرسمُ عَشرَتَهُ بِقُفَّازَاتِ كَفَنٍ

عَلَى

جُدرَانِ قَهوَتِهِ المَالِحَةِ

وأُسطُوَانِيٌّ عَزَاؤهُ ؛

إِذْ يَنتَصِبُ العَوِيلُ بُخَاراً

زَائِداً عَن حَاجَةِ الفَجِيعَةِ

ومُغَادِراً سُرَادِقَهُ

بِعَيْنَيْ قَتَلَتِه ! (111)

هذا عطر يخدر ولا ينعش ! كما قال الناقد الألماني **بيتر باخمان**، وينقل عنه صاحب كتاب "مع الشعر العربي" (112)، ولنلاحظ في هذا السياق، أيضاً، إدخال (ال) التعريف على الفعل المضارع (يلمسه) .

(111) المصدر السابق، ص120 .

(112) مع الشعر العربي، مصدر سابق، ص72 .

الإدراك والتخيل هما الأساس الذي تقوم عليه الصورة الشعرية، وعلى هذا فإن الصورة الشعرية هي نتاج رؤية كبيرة وشاملة للعالم الموضوعي، بمعنى أن الصورة على ما فيها من جمالية هي، أيضاً، على تماسٍ شديد برؤية العالم، هي جزء من نظرة فلسفية شاملة يكوّنها الشاعر بوعي إلى حدٍ كبيرٍ.

الإدراك يقوم على تلقي العالم من خلال الحواس، الإدراك هو الاكتشاف الموضوعي للموجودات وما وراءها من خلال المنهاج العلمي – الأكثر موضوعية – ومن خلال مناهج فوق حسية أخرى، ولكن الشاعر ومن خلال كفاءته وموهبته يستطيع أن يثري العالم الموضوعي بمادة التخيل، حيث يمكن من خلالها إعادة التشكيل بطريقة أكثر حرية وأكثر حرارة، وبينما تكون "علامة التعبير في "الإدراك" علامة إشارية، فإن العلامة الإستعارية، بما تخرق من قانون لغوي – معجمي وتركيبي – يوازي خرق موضوعية ظواهر الواقع، هي لغة التعبير". [113]

وتتجلى أصفى صور التخيل في الصورة الشعرية حيث "يقوم الخيال بالدور الأساس في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها، فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي، وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات، لتصبح صورة العالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية". [114]

و"بمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين العناصر، ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية وتتضاعف إيحاءاتها. على أن ذلك لا يعني انفصال الإدراك عن

---

[113] من مقال للدكتور محمد فكري الجزار: المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، مصدر سابق، ص163 .

[114] د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط2، 1979، ص78.

التخيل وخلوص هذا للشعر وذاك للعلم, فبإمكان التخيل أن يوظف **عملية الإدراك في** نسق تصويري يتأدى به إلى غايته الجمالية من الصورة الشعرية "[115].

الصورة الشعرية إذاً ليست تشكيلاً فحسب، ولا منهجاً في بناء **القصيدة فقط، وإنما** هي، أيضاً، أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم، والفنان حين يعبر عن البنية المحيطة على هيئة صور، فإنه يقوم بتثمين أيديولوجي وجمالي لها، إنه يعبر عن موقفه إزاء الواقع وفق مثله الجمالية فيما يسميه د. **رجاء عيد** "الخبرة الاستعارية"[116]، والتي يتشارك في تكوينها كل من اللغة والمجتمع وموقف المبدع منها .

إذاً، تتركز الصورة الشعرية على المستوى الجمالي، وكذلك على المستوى الاجتماعي، بما يضم ذلك اللون والحركة والصوت على مستوى الحس، والتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز والتكرار على مستوى البيان .

ويقسم الدكتور **محمد فكري الجزار** الصورة الشعرية لدى **محمود درويش** على هذا النحو:

أ. الصورة الشعرية المتوسطة بين المطابقة والإيحاء.

ب. الصورة الشعرية المتجاوزة.

ج. الصورة الشعرية التشكيلية.[117]

ويقصد بالصورة الشعرية المتوسطة بين المطابقة والإيحاء أن تكون مجرد تثبيت فوتوغرافي، وتتسم بالتقريرية التي تتضح من تكرار الأبنية اللغوية الواحدة، وأحادية الزمن الذي تقع فيه، وخلوها من الصراع، وتأتي هذه الصورة بسبب من عدم القدرة على الإطاحة أو إدراك الواقع لغناه وتعدده، إذاً لا يمكن الإطاحة به إلا من خلال الخيال. وضرب مثالاً على ذلك قول **درويش:**

وضعوا على فمه السلاسل

---

[115] دراسة للدكتور محمد فكري الجزار: الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي، منشورة في كتاب "المختلف الحقيقي" المشار إليه فيما سبق ، ص 163.

[116] المصدر السابق، ص164 .

[117] المصدر السابق، ص166 .

ربطوا يديه بصخرة الموتى

وقالوا: أنت قاتل

أخذوا طعامه والملابس والبيارق

ورموه في زنزانة الموتى

وقالوا: أنت سارق.

هنا ينقل الشاعر ظاهر الحدث دون أن يذهب إلى أعماق التناقض الذي حاول تصويره في موقف الضحية. الصورة الشعرية هنا تتسم بالسكونية والثبات، وتحدث في زمن واحد، وذات حدث واحد هو الاضطهاد، وبواسطة تقنية غير غنائية- السرد- فهي جملة تصويرية مفرداتها تخضع لمعانيها ودلالاتها القاموسية .

أما الصورة الشعرية المتجاوزة فقد قصد بها د. **الجزار** أن الشاعر يفتت العالم الموضوعي إلى مفردات أولية، مدخلاً إياها فيما يمكن أن نسميه "الحالة المعجمية"، هذه هي التي تحياها المفردة اللغوية قبل حياتها السياقية، وهو ما يمنح الإبداع التصويري حرية التشكيل، ما يتمتع به التشكيل اللغوي في إخراج الكلمة من "سديمية المعجم" إلى دلالة السياق، فالصورة المتجاوزة تشكيل جديد تماماً ومبدع كلياً، كما في هذه الصورة التي تقترب مستويات الترميز فيها من اللغة الأسطورية:

والأرض تبدأ من يديه

وكان يرمي الأرض بالأحلام

فتبلتي قرنفلتي. [118]

الكلمات هنا لا تؤدي دلالاتها المعجمية، وإنما تصعد، أو تتلبس، أفقاً ترميزياً خالصاً، إلى درجة يقول فيها الباحث: "إننا أمام منطق تشكيلي لم يرتض المواضعات المعروفة عن الصورة الشعرية، كما لم يرتض المواضعات المعروفة للغة، فإذا يخترق دلالات هذه الأخيرة وسياقاتها وعلاقاتها ينتهك المبدأ البنائي للصورة، ليصبح التراكم

---

[118] المصدر السابق، والمقطع الشعري من ديوان درويش " تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"، ص209.

مبدأها الأول، والفراغ الدلالي بين عناصرها التشكيلية مبدأها الثاني، ويكون انبثاق دلالة الصورة منوطاً بفعل "القراءة" الإبداعية للصورة، فحين لا تكتمل الكتابة كنظام، يصبح من نوايا الكاتب أو المبدع إدخال "القراءة" مبدأً ثالثاً للصورة.(119)

أما الصورة التشكيلية فيرى الباحث أنها ظهرت في ثلاثة مستويات هي على النحو التالي:

(أ) مستوى يسود فيه التشكيلي وينحسر الغنائي أو يكاد، حيث تظهر جميع معطيات الفن التشكيلي من عناصر وأبعاد وألوان، كقول **درويش**:

نرسم القدس:

إله يتعرى فوق خط داكن الخضرة، أشباه عصافير تهاجر

وصليب واقف في الشارع الخلفي، شيء يشبه البرقوق

والدهشة من خلف القناطر

وفضاء واسع يمتد من عورة جندي إلى تاريخ شاعر.(120)

(ب) مستوى ينبني على جدل التشكيلي والغنائي، فمن خلال ازدحام اللوحة والفراغ حولها تتضاعف مأساوية الصورة – اللوحة. وليس هذا التنظيم للعناصر في الصورة – اللوحة مبدأً تشكيلياً ثابتاً، فثمة صور تعتمد الفوضى، واللاعلاقة، مبدأ تشكيلها، كقول **درويش**:

في دروبي الضيقة

ساحة خالية

نسر مريض

وردة محترقة؟ (121)

---

(119) المصدر السابق، ص207.

(120) المصدر السابق، ص208.

(121) المصدر السابق، ص 209 .

حيث الفراغ والاستلاب والضعف والضيق يوازي عبث الواقع ولا يطابقه، لصالح تعبيرية اللوحة الخارجة من الضيق الداخلة إلى العدم[122].

(ج) مستوى يتكئ فحسب على التشكيلي لتحقيق الغنائية، وذلك عندما يتداخل التعبير والتصوير، وتعمل اللغة على إثراء مضمون العنصر التشكيلي وشحنه بالمعنى، يقول **درويش:**

على السفح أعلى من البحر، أعلى من السرو، ناموا
لقد أفزعتهم سماء الحديد من الذكريات، وطار الحمام
إلى جهة حددتها أصابعهم شرق أشلائهم . [123]

تنطق الصورة ببحر أزرق وبحر أخضر يوجدان في خلفية اللوحة التي تناثرت الأشلاء في مقدمتها، تشير أصابعها إلى الشرق حيث تبصر حركة الحمام وهو يغيب أو يكاد. إن الحمام والأشلاء علاقة تناقض بين مكان فيه الموت ومكان مشتهى أو متخيل. اللوحة التي رسمها الشاعر جاءت ليبني عليها غنائيته التي يحتضن بها تلك اللوحة بهذه اللغة الشعرية الأنيقة والمتفائلة:

وفينا من القلب ما يستطيع انتشال الفضاء ليرجع هذا الحمام إلى أول الأرض .

"الصورة الشعرية لدى **محمود درويش** بالذات تمثل حداثته الشعرية التي لا تتحيز في رؤية تنظيرية بعينها، ولا تفتعل موقفاً جمالياً محدداً، وإنما – كما يتضح من تنوع أشكالها – تظل وفية للإبداع الشعري فحسب".[124]

ولقد أطلنا في الإفادة من بحث الدكتور **الجزار** لما فيه من جِدّة ومقاربة مفيدة وماتعة، أيضاً، ولأن **محمود درويش** شاعر كبير استحوذ على دراسات الكثيرين من

---

[122] المصدر السابق، ص209.
[123] المصدر السابق، ص210 .
[124] المصدر السابق، ص211 .

النقاد الذين حاولوا "تفسير شعره بملعقة الشاي أو بفخاخ الطيور"، **كما يقول الشاعر** نفسه في ديوانه "حالة حصار"، وقد قدم كثير من هؤلاء مقاربات نقدية **بعضها منهجي** وبعضها انطباعي، لكنها في النهاية تعتمد على الذائقة الشخصية ليس إلاّ .

وبرأينا، فإن الصورة الشعرية لدى هذا الشاعر بالذات تقوم أساساً **على الإحساس** العظيم بأن "الضحية" لا تجاهد، فقط، في سبيل استعادة أرضها **أو مكانتها البشرية** وإنما، أيضاً، في سعيها الحثيث إلى إعادة القاتل إلى حظيرة البشرية أو **تذكيره بها**، الضحية لدى الشاعر تعرف بالضبط مدى فجيعتها الشخصية، لكنها– **في الوقت ذاته**– تعرف أن عليها تخليص قاتلها من أمراضه وهواجسه. الضحية لدى **محمود درويش**، وهي الفلسطيني في هذه الحالة، عليها واجبات ثقيلة، **ليس فقط تحرير الوطن وإنما** تحرير المحتل، أيضاً، من عقده كلها. ولهذا، فإن أركان الصورة الشعرية لدى **درويش** بالذات خصبة وحيوية ومليئة بروائح وألوان المكان المتخيل والواقعي – **على رغم** اهتزاز هذا الواقعي –، وتشكل، مثلاً، العلاقة الإيروسية بالمرأة والأرض – **حتى** المفردة الإيروسية – جزءاً من ذلك **السياق المتحرك والفاعل في الصورة الشعرية** لدى **محمود درويش** بالذات .

في ديوان "حالة حصار"، مثلاً، نجد "الشاعر" كفرد والضحية (المحاصَر) **والمحتل** (المحاصِر) كلهم عالقين في إسار علاقة فظيعة من انحسار مساحات **الإنسانية** والتعاطف، الضحية تعاني مرتين فيما يعاني القاتل مرات عديدة، **التاريخ مؤلم لكليهما**، والماضي يثقل ويعقد الواقع أكثر فأكثر، وبهذا يتحول الحصار إلى **حصار نفسي** وروحي وتاريخي وحضاري. المسألة مسألة حضارة وتاريخ ودين، **والمسافة غير** بعيدة إلى درجة تبادل الأدوار. يقول الشاعر في الديوان المشار **إليه في صورة شعرية** عجيبة:

إلى حارس ثالث: سأعلمك الانتظار

على مقعد حجري، فقد

نتبادل أسماءنا، قد نرى

شبهاً طارئاً بيننا:

لك أم

ولي والدة

ولنا مطر واحد

ولنا قمر واحد

وغياب قصير عن المائدة.(125)

إن الشبه بين المحاصِر والمحاصَر ليس شبهاً طارئاً إذاً، المطر والقمر هما العمق الحضاري والتاريخي والديني والموئل الجغرافي الواحد، أما الغياب القصير عن المائدة فهو عمق المشاركة والفعالية الدائمة عبر الزمن بين جماعتي المحاصِرين والمحاصَرين. الصورة الشعرية لدى **درويش** تعبر عن **درويش** تماماً، فليست غاية الشعر أن يعبر عن اللاوعي كما يقول السرياليون، ولا أن يعبر عن الوعي والعقل كما يقول الكلاسيكيون الجدد، ولا أن يعبر عن الظاهر الحي في الحياة، بل الشعر هو أن تلتهب النفس بكلية عناصرها وجداناً وفكراً فيكوّن الشاعر بها موقفاً يدافع عنه ويدعو إليه .

أما بالنسبة لغير **درويش** من الشعراء الفلسطينيين، وجُلّهم من كتاب القصيدة الحديثة، فهم يعتمدون في صورهم الشعرية على العلاقة بين الكلمات لحمل اللغة على استيعاب عالمهم الرخو، فما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها، هناك كلمات تتضمن في استخدامها، أو لا تتضمن طاقة شعرية. إن للكلمة، عادة، معنى مباشراً، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى واسع وعميق، لا بد للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول. وعليه، فإن وظائف الصورة الشعرية في القصيدة الحديثة عموماً هي: (126)

---

(125) محمود درويش: حالة حصار، مصدر سابق، ص70.

(126) حسن مخافي: القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003، ص118 .

أ. وظيفة توضيحية نستطيع بوساطتها أن ندرك المجردات، والصورة الشعرية على هذا المستوى لا تختلف كثيراً عن الصورة في النقد العربي القديم، إذ يغدو الشاعر مبدعاً وقارئاً في الوقت ذاته. إنه يرسم حدود المعاني لشعره، والصورة المجسدة تهدف إلى تقريب التجربة الشعرية من الواقع وتحريك مشاعر القارئ كلها لا عقله فقط.

ب. وظيفة بنيوية، وتهدف إلى مساهمة الصورة الشعرية في بناء القصيدة بناء عضوياً، إذ تغدو الصورة بهذا المعنى رمز هذه الوحدة التي يبحث عنها الشاعر كفردوس مفقود، إنها تنشئ علاقات بين الأشياء وأكثر الحوادث بعداً، تتقصى أعراس الألوان والأصوات والطيوب والطبيعة والناس والموت والحياة. ودور الصورة الشعرية على مستوى البناء العام للقصيدة يغدو أمراً ملحاً، خصوصاً إذا عرفنا أن القصيدة الحديثة عادة ما تكون بلا موضوع أو لا مضمون لها، بل هي مجموعة من التفاصيل بعضها مستمد من الواقع وبعضها من التاريخ وبعضها من الفلسفة، والصورة هي التي باستطاعتها أن تجمع هذا الشتات تحت عنوان واحد، بالربط بين أجزائه.

ج. الوظيفة الكونية التي تصل فيها الصورة إلى ذروة تألقها، فتصبح جزءاً من الرؤية، أو هي الرؤية ذاتها. الصورة هنا تغدو كوناً شعرياً يفصح عن نظرة الشاعر إلى العالم، حيث تتمكن من تجاوز السطح لتغوص في الأشياء وراء ظواهرها، حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته، وبكارته، وطاقته على التجدد، وأن نتحد معه.

إن الوظائف الثلاث المشار إليها متداخلة فيما بينها ومكمل بعضها البعض، على رغم أن النظر إلى كل وظيفة على حدة بإمكانه أن يكشف عن تفاوت في فهم علاقة الشعر باللغة أو علاقته بالعالم، ذلك لأن تحققها على مستوى النص الشعري يتفاوت من شاعر إلى آخر ومن تجربة إلى أخرى.[127]

يقول الشاعر **محمد العامري** في قصيدة "المرأة الأولى":

شارع بالطريق إليك

---

[127] المصدر السابق، ص118 .

توارى بمعطفه خجلاً من خطا العابرين

بهاءً تروحين في غمرة الحلم

تنسين سلالة إرثك في المحو

كنت توارين حقلاً من الحنطة المستديرة في راحتيك

وتبكين دهراً

على من أداروا قوافلهم للرحيل

رحلت وفي جنتي

سلسبيل يسح براءته في فسيح النعاس. (128)

وهكذا يمضي الشاعر في بناء صورة شعرية تشكل عملياً هدف القصيدة ومضمونها، إنه يبني صورته على مهل وبهدوء، يضيف إليها مدماكاً وراء مدماك من دون أن يضطر إلى إخبارنا بشيء، إنه يهدف إلى بناء صورة من خلال قصيدة، أو قصيدة من خلال صورة:

وهذا **عثمان حسين** يقول في قصيدة "خواتم":

شارع يواصل سيره

يتهاوى

كسيدٍ فض نفسه

قبل وقت

من زفاف الجسد. (129)

لا شيء هنا سوى صورة تعتمد لغة فقدت تماماً أبعادها المعجمية .

محمود درويش مرة أخرى يستوي على مجد صورة شعرية تعلو وتصعد لتتربع على مستوى الموقف الكلي والشامل، يقول في جداريته:

---

(128) محمد العامري: الذاكرة المسننة، بيت الريش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص109.

(129) عثمان حسين: البحار يعتذر عن الغرق، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1993، ص94.

خضراء، أرض قصيدتي خضراء، عالية

على مهل أدونها، على مهل، على

وزن النوارس في كتاب الماء، أكتبها

وأورثها لمن يتساءلون: لمن نغني

حين تنتشر الملوحة في الندى ؟!

خضراء، أكتبها على نثر السنابل في

كتاب الحقل، قَوّسَها امتلاءً شاحب

فيها وفيّ، وكلما صادقتُ أو

آخيتُ سنبلةً تعلمت البقاء من

الغناء وضده: "أنا حبة القمح

التي ماتت لكي تخضر ثانية، وفي

موتي حياة ما .." [130]

هذه الصورة الشعرية هي موقف كامل وشامل من جدلية الحياة والموت، قوة الحياة وحضور الموت، تبادلية الأدوار، وحرب البقاء وقوانين الفناء، الفن واختراقه الحدود والسدود والقيود، كل ذلك جاء ضمن صورة شعرية متعددة الأبعاد والمستويات، وتداخلت فيها كل عناصر الصورة الشعرية المعهودة وغير المعهودة.

وفي رصدنا للشعر الفلسطيني في الفترة قيد البحث، لوحظ أن الصورة الشعرية – على اختلاف أنواعها – لم تعتمد الأساطير اليونانية أو البابلية أو الفرعونية، كما كان يحدث فيما سبق، صحيح أن الرموز الكنعانية حضرت إلى حد ما، ولكنها استعملت بذكاء ودقة وتوظيف مبرّر، كما فعل **مازن دويكات** و**غسان زقطان** ومن قبلهما **عز الدين المناصرة** .

الصورة الشعرية في الفترة قيد البحث، كانت صورة قاتمة، أو لنقل – بدقة أكثر – رمادية، تعتمد الصور من الواقع، بمفردات عادية ومألوفة، صحيح أن القصيدة تعتمد

---

[130] محمود درويش: جدارية، دار رياض الريس، لندن، 2000، ص68.

الصورة البنيوية ولكن من الصحيح، أيضاً، أن الصورة الشعرية خدمت هدف القصيدة إلى حد كبير. يمكن القول بهذا الصدد إن القصيدة في الفترة قيد البحث كانت أقل غموضاً، ربما أكثر ارتباكاً وتساؤلاً، لكنها كانت أكثر وضوحاً، إن **محمود درويش** يشكل بهذا الأمر الرائد في ذلك، حيث نرى أنه تخلّى عن كثير من الزوائد اللغوية من أجل أن يقدم شعراً خالصاً بأقل ما يمكن من "البلاغة" .

قصيدة **محمود درويش** اتجهت منذ التسعينيات إلى الوضوح والجهر والاقتصاد والتقشّف والوصول سريعاً إلى المعنى بعد المرور من ممر الصور الشعرية الأخّاذة .

وهو ما فعله **مريد البرغوثي** أيضاً – وهو الشاعر صاحب الصور الشعرية القريبة التي يتناولها مما يرى حوله تماماً، هو شاعر حسي بهذا الصدد –، وكذلك فعل **عز الدين المناصرة** في ديوانه "لا أثق بطائر الوقواق" الذي صدر العام (1996)، وكان واضحاً وصارخاً وعنيفاً كعادته، أيضاً. كان هناك تخلٍّ عن " الأناقة " الشعرية من أجل الهدف أو المضمون .

بعد اتفاق أوسلو، اهتزت القصيدة، بمعنى أنها جادلت ذاتها وجادلت غيرها، لكنها– وعلى رغم ارتباكها – اضطرت إلى أن تبدي وضوحاً أكبر من أية فترة أخرى، ولذلك كانت الصورة الشعرية المستخدمة أقرب ما تكون إلى موقف محدد من العالم كله . يقول كاتب هذه السطور:

وأوّل ما سوف يظهر من نجم دولتنا
– إذا ما يلملمها الريحُ – مقصلةٌ عالية. [131]

ويقول **درويش** في ديوانه "لا تعتذر عما فعلت":

وقلت: تعلمت منك الكثير . تعلّمت
كيف أدرّب نفسي على الانشغال بحب
الحياة، وكيف أجدّفُ في الأبيض
المتوسّط بحثاً عن الدرب والبيت أو

---

(131) المتوكل طه: الأعمال الشعرية (ديوان: رغوة السؤال)، مصدر سابق ، ص448.

عن ثنائية الدرب والبيت. (132)

الصورة الشعرية هنا- وإن تعاطت على صعيد المضمون مع مقطع شعري مشهور- واضحة ولا تريد أبعد مما تشير إليه مفرداتها. وربما للعمر علاقة بتجربة الشاعر واكتمالها ورؤية الشاعر لوظيفة الشعر بعد كل هذا العمر، أو لطبيعة المرحلة التي وصل إليها الصراع الفلسطيني الإسرائيلي. وعليه، فهل أفرز اتفاق أوسلو صورة شعرية ملتبسة ومرتبكة ومشوشة أم هل أفرز صورة شعرية واضحة ومحددة المعالم ؟ للإجابة عن هذا السؤال المهم والضروري، لا بد من الإشارة إلى ارتباك التاريخ واختلاط الأوراق وانعدام الألوان وطغيان الرمادي عليها فقط، ولهذا فقد تعامل الشعراء مع هذه اللحظة كلاً حسب أولوياته ومرجعياته وأسلوبه الشخصي في التعامل مع الأشياء، فهناك من الشعراء من أغرق نفسه في جلد ذاته وجلد تاريخه وفي كل شيء، وهناك من اعتصم بثوابته ومرجعياته، وهناك من غرق وأغرق معه قراءه بعالم من الهذيان والكوابيس والتخلي عن "الشعارات الكبرى".

في الحقيقة، بعد اتفاق أوسلو، نجد في شعرنا الفلسطيني كل شيء، نجد الصورة المشوشة ونجد الصورة الواضحة، ولكن - وهذا أمر مهم - هل حدث تغير في القصيدة وفي الشاعر ؟ هذا صحيح، أيضاً، بمعنى أن الاتجاه العام لهذه القصيدة ولهذه الصورة تغير إلى النغمة الخافتة، والرغبة في التعمية والتخلي عن "المركزي" من أجل "هامشي" تحول بقدرة قادر إلى الاستحواذ على القصيدة الفلسطينية.

وما بين ارتباك الأسئلة وكثرتها وتعدّد الأصوات ووجهات النظر في القصيدة، ظهرت الصورة الشعرية - بوظائفها وأركانها وجمالياتها - جزءاً من التشكيل الوجداني والمعرفي والفلسفي لمبدعها، معتمداً في ذلك على عمق إدراكه وعلى كفاءة تحليله وإيجابيته وفعاليته .

(132) محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت، مصدر سابق، ص155 .

موسيقية النص

يسوق لنا الدكتور **جودت نور الدين** هذا الموشّح لـــ **أبي بكر بن زهـــر الأندلــسي** الذي عاش ما بين (1112-1198) حيث قال فيه تحت عنوان "في فراق الأوطان":

ما للموله

من سكره لا يفيق

يا له سكران

من غير خمر

ما للكئيب المشوق

يندب الأوطان

هل تستعاد

أيامنا بالخليج

ولياليـنا

إذ يستفاد

من النسيم الأريج

مسك دارينا

وإذ يكاد

حسن المكان البهيج

أن يحيينا

نهر أظله

روح عليه أنيق

مورق الأفنان

والماء يجري

وعائم وغريق

من جنى الريحان. [133]

هذه القصيدة – الموشح التي كتبت قبل (800) سنة أو يزيد تدلل على أن بحور الشعر العربي تحتمل التجديد والتنويع والابتكار، وأن القصيدة الحرة (قصيدة التفعيلة نعني) هي جزء من إرث طويل في الشعر العربي، ذلك أن أوزان **الخليل بن أحمد الفراهيدي** تحتمل التنويع فيها وابتداع أنغام وإيقاعات لا تنتهي. "فالبحور واسعة شاسعة أمام الشاعر الحق، المتمكّن من آلته، المسيطر على لغته، وإن أنغام البحور الشعرية الموروثة بمختلف أشكالها تتعدى (122) نغماً، كما أن الشاعر السوري **حامد حسين** أحصى التنويعات على البحور الستة عشر فوجدها (4096) ضرباً أو إيقاعاً، وبالإمكان اكتشاف غيرها بالحس العميق والذوق السليم، ولا سيما أن البحور الفنية استخرجت من القصائد القديمة ولم تبن هذه على تلك، والبحور أشبه بالمقامات الموسيقية، في إطارها يمكن تأليف ما نشاء، وعلى قواعدها بناء ما نشاء، هذا من زاوية النظر الأفقية، أما من زاوية النظر العمودية فينبغي التأكيد على أن الإيقاع ليس واحداً في القصائد ذات الوزن الواحد، فإيقاعات **المتنبي** على البحر الطويل ليست إيقاعات **أبي ريشة** على البحر نفسه، وكذلك إيقاعات **عمر بن أبي ربيعة وسعيد عقل** على بحر الرمل، فهي كلها تتغيّر بتغيّر الموضوع والبنية والثقافة والحساسية الشخصية وغيرها، فإيقاع البحر يمتزج بإيقاع الشاعر وإيقاع الحياة، وهكذا، ليس صحيحاً ما زعمه التونسي **البشير بن سلامة** بأن البحر الواحد يستنفد بقصيدة واحدة، فهذا معناه، أيضاً، أن ليس عند العرب منذ قولهم الشعر حتى الآن إلا (16) قصيدة ناجحة". [134]

---

[133] مع الشعر العربي، مصدر سابق، ص89-90 .

[134] المصدر السابق، ص107 .

وموسيقى الشعر تصدر عن الموسيقى الخارجية التي يحققها الوزن العروضي والقافية الثابتة، وعن الموسيقى الداخلية التي تنتج عن تآلف الحروف وانسجام الكلمات وعن تناسب موضوع الكلام مع الكلام ذاته.

المشكلة هنا أن القصيدة الحرة (التفعيلة) وقصيدة النثر أسقطتا من حسابهما الموسيقى الخارجية أو الشكل التقليدي للقصيدة العمودية التقليدية، وبإسقاطهما هذا العنصر بدأ الحوار والجدل، كما بدأ الحديث عن الموسيقى الداخلية أو "الإيقاع" بتعبير مجلة "شعر"، في تسمية غامضة تحتمل كل شيء .

وفيما يعتقد البعض أن ما يسمّى الشعر الحر أو Free verse، أي المتحرّر من القافية، من أصل غربي مثل **عز الدين المناصرة**، فإن المثال الذي أوردناه في بداية هذا الفصل يرجع الأمر إلى أصل عربي أندلسي، وإن لم يخل من تأثير إسباني، أيضاً.

ولكن عز الدين المناصرة نفسه يفرق بين ثلاثة مصطلحات تخص هذا النوع من الشعر كما حددها النقد الغربي وهي:

1- قصيدة النثر Prose poem: وهي نص نثري يتميّز بعناصر شعرية مثل الإيقاع المنتظم والأساليب البلاغية والوزن الداخلي والسجع وتناغم الأصوات والصور المجنحة، وقد كتب كل من **رامبو** و**أوسكار وايلد** و**ت. س. إليوت** على هذا النمط .

2- الشعر الحر Free verse: وهو شعر متحرّر من النمط الثابت في الوزن والقافية، ويعتمد نمطاً آخر لتحقيق الوحدة والترابط، باستعمال الصور الشعرية والبلاغية والقوافي المتناثرة، وبتنظيم خاص في الفقرات لربط الأفكار وتحقيق تأثيرات إيقاعية متنوعة من خلال استعمال مفردات معينة وأشباه جمل مع ضبط طول السطر.

3- الشعر المرسل Blank verse: وهو شعر غير مقفى يتبع نظاماً موسيقياً معيناً مع الأخذ بعين الاعتبار علامات الترقيم وتراكيب الجمل، وقد كتب على نمطه **شكسبير**.[135]

ولكن لا نجد شيئاً شبيهاً بالشعر المرسل عندنا، إذ إننا وبعد جدالات عنيفة في بعض الأحيان، تحدد لدينا نوعان من الشعر الحديث: قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر –

---

[135] عز الدين المناصرة: قصيدة النثر (المرجعية والشعارات)، جنس كتابي خنثى، بيت الشعر، رام الله، 1998 ، ص35.

على رغم أن هذه الكلمة فيها ما فيها من الجدل والتناقض وعدم الدقة في الوصف، وربما هذا ما دعا **المناصرة** إلى أن يعيد الأمر إلى أصحابه الغربيين وأن يعتبر أصلاً أن قصيدة النثر تأخذ شرعيتها من خارجها - .

ويعتقد أصحاب قصيدة النثر - وعندنا في فلسطين من كتابها كثيرون - أنهم يخلقون موسيقاهم باعتمادهم على ما يسمّى الإيقاع، فما هو الإيقاع بالضبط ؟

الإيقاع Rhythm في الشعر والنثر هو الحركة أو الإحساس بالحركة من خلال ترتيب المقاطع المنبورة والمُسكَّنة ومدى هذه المقاطع، وفي الشعر يعتمد الإيقاع على النموذج الشعري المقفّى، كما يكون الإيقاع في الشعر منتظماً، أما في النثر فقد يكون منتظماً أو لا يكون.[136]

هذا هو ما يختفي وراءه كتّاب قصيدة النثر؛ الإيقاع المتحرّر من الأوزان والقوافي. ويقول الشاعر الفرنسي **بول فاليري**: "إن على الشاعر الكبير أن يكون مهيّأ للعمل بالأشكال النظمية التقليدية"، أما الشاعر **خليل حاوي** الذي كتب قصيدة التفعيلة فقد علّق على مسألة الإيقاع هذه بقوله: "الإيقاع يصدر فعلاً عن انفعال يزداد نزوعه تلقائياً إلى التبلور في صيغة وزن كلما ازداد توهّج الانفعال وانطلاقه، وهنا أمر بديهي يتخطّى الشعر إلى غيره من الفنون كالرقص والموسيقى، حيث يكون الانضباط عامل انطلاق يولي الراقص أو الموسيقي القدرة على التعبير عن الخفايا والأسرار في عالم النفس والوجود".[137]

لنلاحظ ما قاله **خليل حاوي**: "الإيقاع ينزع إلى التبلور في صيغة وزن كلما زاد توهّج الانفعال وانطلاقه "، إذ إن هذا القول قد يفسّر لنا نجاح بعض كتّاب قصيدة النثر واختفاء العشرات منهم .

الوزن، الذي هو حسي خارجي يمكن ملاحظته وقياسه، له وظيفتان، تتعلّق الأولى بتردّد الأصوات، وبذلك تكون مصدراً للنشوة الحالمة، بالإضافة إلى الصوت ذاته، وفي توارد الأصوات بعضها مع البعض، وتقترن هذه النغمة الصوتية بالحس

---

(136) المصدر السابق، ص33 .

(137) مع الشعر العربي، مصدر سابق، ص105 .

الموسيقي والإيقاعي والنغمي، وهو الحس النابض لدى البشر، ويأتلف قسم من هذه المتعة من الدهشة التي يثيرها الوزن غير المتوقع والمتقن، وتتعلّق الوظيفة الثانية للوزن بالعمل على توازن النص وفي انطلاقه بشكل تلقائي ومنحه الشعور بالخاتمة، وهو بذلك أداة إيقاعية لتكثيف المعنى وترابط الصياغة الشعرية.(138)

وبينما حافظت قصيدة التفعيلة على الوزن مع عدم التقيّد بعدد التفاعيل نفسها في كل بيت (لجأت إلى السطر الشعري بدلاً من البيت) ولم تحافظ على القافية الموحّدة أو القافية بشكل عام، وكذلك الانتقال اختياراً من بحر إلى بحر، وأشاعت التدوير فيها، فإنها، أيضاً، تميّزت بالإيجاز وتجنّب الحشو، وتحرّرت من خطابية القصيدة العمودية ومنبريتها، وكذلك حقّقت الانتقال من وحدة البيت إلى وحدة القصيدة ومن الصور الجزئية إلى الصور الكلية .

إلا أنه سرعان ما تم الانتقال إلى قصيدة النثر التي تحوّلت إلى "صرعة" في بداية الثمانينيات، بمعنى الانتشار واحتلال الصحافة ونشر المجموعات "الشعرية"، أما انتقادات أصحاب هذا التيار للقصيدة العمودية فتدعي أن الوزن فرع والموسيقى أصل، وأن وظيفة القافية والوزن كانت للحفظ باعتبارها (القصيدة) وصفاً تاريخياً ولغوياً، أما الآن فإن القواميس تقوم بالمهمة.(139)

وقال أصحاب هذا التيار إن الشاعر يحقق إيقاعه في قصيدة من خلال الربط بين إيقاع الكلمات وإيقاع الدلالة، ما ينتج عنه ما يسمّى الطابع البنائي للشكل كما نصّ عليه **أدونيس**(140)، وهو ما عبّر عنه – كما عبّر عنه من قبل **بودلير** – بالحلم " بمعجزة نثر شعري".

---

(138) قصيدة النثر، مصدر سابق، ص33 .
(139) مع الشعر العربي، مصدر سابق، ص91 .
(140) القصيدة الرؤيا، مصدر سابق، ص136 .

قصيدة النثر، وكما حددها منظروها، تتميز بأنها:

1. متحررة من الوزن والقافية والقواعد العروضية السلفية .
2. ذات إيقاع داخلي.
3. قصيرة من حيث الحجم، وتعبيرها موجز، وتتسم بالوحدة الموضوعية .
4. متحرّرة من النسخ والمباشرة والاقتباس .
5. غير ذات معنى محدّد .
6. لغتها مألوفة وعادية وتنتبه إلى "الكلمة الملفوظة من أفواه الناس".[141]

وباشتداد عود هذه القصيدة، وبتقدّم قصيدة التفعيلة، فإن أنماط الموسيقى الشعرية تحدّدت بثلاثة اتجاهات:

الأول: يرى أن الوزن عنصر حاسم للتمييز بين الشعر والنثر .

الثاني: يرى أن الوزن في الشعر الحديث الذي استقر في شكل نظام التفعيلة سوف يؤدي بالضرورة إلى ابتكار أشكال موسيقية أكثر جذرية وبعداً عن التراث الشعري العربي، ويمثل هذا الاتجاه **محمد النويهي** الذي قال بالنظام النبري وهو الإيقاع الخافت المنوّع،[142] الذي لا يخالف طبيعة اللغة العربية، وإن خالف الأساس التقليدي المعروف في شعرها .

الثالث: حيث يتم فيه التحرّر من الوزن والقافية واستبدال ما سمّي الإيقاع الداخلي بهما.

وقد ذهب الناقد **سامي مهدي** إلى القول إن وجود الشعر الحر إلى جانب قصيدة النثر يعكس صراعاً بين الثقافة الأنجلوسكسونية والثقافة الفرنسية [143]، ويبدو أن هذا الأمر كان في بال الدكتور **عز الدين المناصرة** الذي أعاد الأمر كله إلى أصوله الإنجليزية والفرنسية في نقاشه حول قصيدة النثر.

---

[141] مع الشعر العربي، مصدر سابق، ص91 .

[142] محمد النويهي: القصيدة الرؤيا، مصدر سابق، ص138. كما ينظر إلى قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، القاهرة، 1971، ص38 .

[143] القصيدة الرؤيا، مصدر سابق، ص139 .

وقد حاولت الباحثة اللبنانية **دزيرة سقال** أن تحدد أنواع الإيقاعات في قصيدة النثر العربية فحدّدتها بثمانية أنواع هي:

1- إيقاع التماثل: الذي تحدّده وحدات ديناميية صوتية قد تتشكّل من سلسلة أفعال أو سلسلة أسماء تمنح النص حركة خاصة .

2- إيقاع التراجع التراجيدي: وهو يتكرر من خلال بنية معينة تتقلّص شيئاً فشيئاً متكررة، أو تتصاعد شيئاً فشيئاً متكررة بطيئة يكون فيها الحدث الصوتي مختزلاً تدريجياً.

3- إيقاع الحرف: ويكون بتكرار حرف واحد أو مجموعة حروف في سياق التركيب لكي تؤدي معنى ما .

4- إيقاع الجملة: ويتألف هذا الإيقاع من جمل يعاد توزيعها وترتيبها بمعنى أن تنفرط كلماتها ثم تترتّب من جديد، كاملة أو بتعديل طفيف .

5- إيقاع التكرار المتعمّد مع تغيير داخلي: ويكون هذا بتكرار البنية نفسها للجملة المتعددة الكلمات أو على الأقل بتكرار أركان رئيسة في البنية .

6- إيقاع التكرار بلا تغيير: ويكون بتكرار الألفاظ نفسها في سياق التركيب، أكانت أسماءً أم أفعالاً، أو بتكرار البنية نفسها مع نسق الكلمات نفسها .

7- الإيقاع المتكرّر كاللازمة: وهذا يكون من خلال المقاطع، بتكرار لفظة تمثّل وحدة شعرية وتشبه اللازمة في الأغنية .

8- إيقاع التكرار الموزّع: وهذا الذي تتكرر فيه كلمة أو جملة أو بنية معيّنة، لكنها تتوزّع أثناء التشكيل. [144]

ويعلّق د. **المناصرة** على هذا بالقول: إن ذلك ليس إلا ظواهر أسلوبية بلاغية نثرية، ويثبت ذلك بالقول إن سلسلة الأفعال في إيقاع التماثل موجودة في كتابات **جبران** النثرية، وكذلك عند **النفّري**، كما نجد التكرار الأسلوبي بأنواعه في النثر

---

[144] قصيدة النثر العربي (أنماط الإيقاع)، مجلة كتابات معاصرة، العدد الثلاثون، بيروت، 1997 .

العادي، ونجد حسن التقسيم كظاهرة بلاغية تقليدية عند العرب، كما نجد التجانسات الصوتية في سجع الكهان وخطب العرب.(145)

المسألة هنا كيف نحدد المفهوم الواضح للإيقاع الداخلي ونظامه الفعلي الذي تتحسسه الحواس، هكذا يسأل الدكتور **المناصرة** .

أبو حيان التوحيدي الذي ميّز بين الوزن والإيقاع قال: الشعر كلام رُكّبَ من حروف ساكنة ومتحركة بقوافٍ متوازنة ومعان معتادة ومقاطع موزونة وفنون معروفة، أما الإيقاع فهو فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسقة متشابهة ومتعادلة.(146) وبهذا فإن **التوحيدي** يهجس بهذه الموسيقى الداخلية التي توحي بالانتظام ومناسبة المقام للمقال .

وبغض النظر عن كل الدعاوى التي ساقها ويسوقها كتاب قصيدة النثر ومنظروها، فإنها تدعي المغايرة والاختراق والاختلاف والهامشية، الأمر الذي يدفعنا إلى القول إنها تحمل معها مضموناً أو موضوعاً له علاقة بخارج القصيدة، أي بتاريخها، أما في حالتنا الفلسطينية، فإن قصيدة النثر أخذت مساحة كبيرة في مشهدنا، خصوصاً في الفترة قيد البحث، وهناك شعراء صنعوا لهم أسماء مهمّة وأصواتاً ذات محتوى.

قصيدة النثر عندنا لم تخرج على فكرة المغايرة والاختراق والاختلاف والهامشية، يقول **عثمان حسين** في قصيدة "اعتراف":

الآن. سأعترف. حيث لا جدوى تحلق. من يلجم الجدوى ويكسر سحرها بين فكيه. لا جدوى تعاند ما تبقى صالحاً في الطريق إليك. أو عليك حسرتي كثلج بارد كالثلج. كأنني سأعترف منذ الفرحة الأولى على خطوتي الأولى. إلى أين

حضن سعيت !!

قررت فعلاً:

---

(145) قصيدة النثر، عز الدين المناصرة، مصدر سابق، ص82.

(146) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، دار الآداب، بيروت، 1989، ص285 .

سأعترف بما أستطيع. وما يستطيع الرب. سأبدو كمن تـنفس الخيبة. سأبدو كذلك. موقفاً في سجودي بين عينيكِ الربانيتين المليئتين بالمحبة والكذب. إذاً سأعترف. سأعترف إذن.

معلناً: رغبتي وخيبتي. [147]

في بحثنا عن الموسيقى أو الموسيقى الداخلية، فإن علينا تذوّق النص والانتباه إلى ذلك الفعل الذي "يكيل الصوت" بلغة **التوحيدي**، علينا الانتباه إلى إيقاع الكلمات التي تتآلف فيما بينها. إن ترداد حروف الكاف والسين الذي يتكرر بصورة دورية، كما أن تكرار الأسماء (الثلج، الجدوى، الخيبة) والأفعال (أعترف، يستطيع، أبدو) وتكرار الموقف (سأعترف، سأبدو)، كل ذلك قد يؤدي إلى إحساسنا بانتظام ما .

إن استقبالنا أو قبولنا أو تلقينا مثل هذه القصيدة يتوزع على أمرين: الصورة الشعرية والنسق الموسيقي الحامل لها. ولهذا، فإن الصورة الشعرية ستكون بالضرورة مختلفة ومدهشة (من يلجم الجدوى ويكسر سحرها بين فكّيه).

وهذا مقطع من قصيدة للشاعرة **غادة الشافعي:**

هكذا، دونما رعشة

أمد إلى شارعٍ عابرٍ جسدي

وأترك للضوء المحنط

في ركبة الحائط

أن يلمح سر تفتّح الطعنة. [148]

إن إيقاع هذا المقطع الهادئ النبرة، الهامس جداً، الخافت القول، الذي فيه حركة بطيئة ومن دون صوت (أمد، أترك، يلمح)، يدفعنا إلى عالم ليست فيه أصوات تقريباً

---

(147) عثمان حسين: له أنت، منشورات دار الزاهرة، بيت الشعر، رام الله، ط1، 1999، ص 45 - 46.

(148) غادة الشافعي: المشهد يخبئ صهيلاً، بيت الشعر والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، رام الله، بيروت، 1999، ص 71.

(رعشة، شارع، ضوء، محنط، حائط، تفتح) . إن حرفي العين والطاء يظهران أو يتكرّران خلال المقطع، ولكن – وعلى رغم ما بين هذين الحرفين من استعراض وتوتّر – يبقى المقطع هادئاً وخافتاً على غير العادة .

شعراء قصيدة النثر لدينا وخصوصاً في الفترة قيد البحث، طوعوا قصائدهم لتقول كل شيء – وقد مر معنا ما كتبه **أحمد يعقوب** حول الآخر، ورأينا كيف أن قصيدته نزلت إلى مستوى الجدل الفكري – .

من جهة أخرى، فإن شعراء القصيدة الحرة (التفعيلة) قد تخلّصوا من القافية، لكنهم حافظوا على الوزن، على رغم ما اعتور ذلك من مشاكل عروضية ونحوية كثيرة، مثل قصر الممدود، وتخفيف الهمزة، وتخفيف المشدد، وتشديد المخفّف، وقطع همزة الوصل، وصرف الممنوع من الصرف، ودخول الكاف على مثل ومثلما، والوقف على المنصوب المنوّن بالسكون، وعدم حذف العلة من المضارع الناقص المجزوم، وإطراح علامة النصب من المضارع الناقص المنصوب.[149]

ويضاف إلى ذلك أيضاً: الأخطاء الإملائية والنحت الذي لا داعي له .

أما الأخطاء العروضية، على رغم ما سمح به العروضيون من زحاف وعلل تصل إلى ثمانين – فهي أكثر من أن تحصى !

وتتلخص هذه الأخطاء بانكسار الوزن، واستعمال الحشو، والاعتماد على شكل التفعيلة غير المطروق والغريب.

محمود درويش كظاهرة شعرية تستحق الوقوف عندها والتأمّل فيها لم يتخلّ في قصائده الحرة عن القافية بشكل نهائي، حيث ظل محافظاً عليها، وإن بأشكال مختلفة، رصدها الناقد **صبحي حديدي** وعددها على النحو التالي (وخصوصاً في سرير الغريبة):

1. التقفية المتباعدة حيث تفصل سطور كثيرة بين كل قافية وقافية.
2. التقفية المقطعية حيث ترتبط القافية بين المقاطع المختلفة وبين أول المقطع وآخره.

---

[149] د. محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر، دار الشروق، بيروت، 1996، ص367.

3. التقفية المتناوبة حيث تتكرر قافية تربط مقاطع معينة دون أن تربط مقاطع أخرى.
4. التقفية الخفية حيث تتردّد القافية على نحو في النسيج الصوتي للمقطع دون أن تتجسد تماماً في المفردات نفسها .
5. التقفية المفتوحة حيث يتيح التحريك المفتوح لأواخر الكلمات والقطْع المباغت للسطر الشعري عند قافية ممكنة فرصة متكافئة للقارئ في إضمار القافية أو إشهارها.
6. استخدام مفردة واحدة لتؤدي الوظائف الإيقاعية في التكرار، وتلعب دور القافية، أيضاً، كما في حال مفردة "أنتظرها" من قصيدة "درس من كاما سوطرا":

بكأس الشراب المرصّع باللازورد / أنتظرها

على بركة الماء حول المساء وزهر الكولونيا / أنتظرها

بصبر الحصان المعد لمنحدرات الجبال / أنتظرها. (150)

الشاعر **المتوكل طه** يحافظ عادة على قافية موحّدة تربط المقطع الشعري مهما طال، بالإضافة إلى احتفاله بالقصيدة العمودية بشكلها التقليدي وصورتها الحديثة .

شعراء كثيرون التزموا قصيدة التفعيلة دون التقيّد بقافية إلا ما جاء عفواً مثل الشعراء: **علي الخليلي** و**عبد الناصر صالح** و**ماجد الدجاني** و**سميح فرج** و**محمد حسيب القاضي** و**أحمد دحبور** وغيرهم.

وبصورة عامة، فإن الاحتفال بالموسيقى – خارجية أو داخلية – هو أحد اهتمامات الشاعر أصلاً، تماماً كاحتفاله بالصورة الشعرية، أما قصيدة النثر التي ازدهرت، أيضاً، لدينا في الفترة قيد البحث – وفيها كم كبير من الشعراء في غزة والضفة من أمثال: **خالد جمعة** و**سمية السوسي** و**وليد الشيخ** و**فاتنة الغرة** – فهي تراوح ما بين صورة باهرة وإيقاع ضئيل، ذلك أنها تعمد أصلاً إلى إسقاط الوزن والقافية، فلا يبقى

(150) مقال لصبحي حديدي: المختلف الحقيقي، مصدر سابق، ص72 .

أمامها سوى شاعرية النثر وأساليبه البلاغية المعروفة في التقطيع والتقابل والتماثل والانسجام .

تظهر موسيقية النص عند محاولة غنائه أو تلحينه، ففي الوقت الذي تم فيه تلحين قصائد للشعراء **درويش** و**القاسم** و**زيّاد** و**المناصرة** و**عقل** – بسبب طبيعة تلك القصائد الموزونة – لم يقدم أحد من الملحنين أو المغنين على تلحين قصيدة من قصائد النثر لافتقارها ذلك النغم الطربي الحسي فيها.

موسيقية النص – الخارجية تحديداً – هي ما تعوّدت الأذن العربية عليه، وهي ما تدفع إلى الفهم أو التفهّم، وكذلك القبول والاستحسان، لما تحقق من دهشة ومفاجأة وحسن ترتيب وتنظيم، ولما تبعث في الجسم والروح من اهتزاز .

إن ازدهار قصيدة النثر الفلسطينية بعد أوسلو – بقدر ما هو مسألة فنية – يؤشر ولو بالحد الأدنى إلى "انفلات" ما و"جرأة" ما على قول الشعر أو ادعائه، ولو قارنا بين ظهور قصيدة النثر في العالم العربي وازدهار القصيدة النثرية في فلسطين بعد أوسلو سنجد شيئاً مشتركاً، ألا وهو الرغبة في الجدل والحوار وتبادل الآراء والتثاقف، وانعدام الحواجز، وسقوط جدران الوهم والأسطورة عن كل شيء، هذا بالإضافة إلى ظروف موضوعية كثيرة، منها المطبوعات، وقلة النقاد، وتحول الجمهور عن الشعر بأكمله، وانفجار وسائل الاتصالات، وخصوصاً محطات الإذاعة والتلفزة المحلية التي تعيش على مثل هذا النوع من القصائد.

ولكن الأكثر أهمية من هذا رغبة هؤلاء الشعراء في كتابة نص "جريء" و"مختلف"، بمعنى الانقلاب والثورة على كل ما كتب وقيل، النص النثري – المكتمل– هو حقاً نوع من خلق جديد تراد منه صياغة نص لم يقل ولم يكتب، ولننظر إلى أشعار **طارق الكرمي** و**وليد الشيخ** لنرى أن القصيدة التي يعملان عليها لا تشبه أية قصيدة أخرى، هي قصيدة منفلتة وجريئة وذاهبة إلى أقصى الحدود، دون اعتبار للفكرة المقدسة أو المركزية أو حتى التي نتعاطف معها.

قصيدة النثر هي "خروج" أو ثورة حقيقية – هكذا كانت وهكذا ستظل – باعتبارها ترغب حقاً في "الانفلات" من القانون. بعد أوسلو، كان هناك حطام كثير، وكسور

وقذارات، وقصيدة النثر- خصوصاً في بعض نماذجها الفلسطينية - كانت تعبيراً عن كل ذلك.

وربما نزيد في إيضاح تجربة الجيل الشعري الجديد الشاب الذي نبت بعد أوسلو في فلسطين بالاعتماد على ما ذكره الكاتب **مراد السوداني** في محاضرة له ألقاها في "بيت الشعر الفلسطيني" في مطلع آذار 2005 بمدينة رام الله قال فيها:

إنَّ الأسماء الجديدة امتلكت الموهبة ولم تكتفِ بها، بل ثابرت وعملت بدأب النمل وأفادت من تجارب المبدعين المكرَّسين وواصلت حواريتها معهم تطلعاً لمعرفة أكثر نضوجاً، وبحثاً عن الإشارات الشعرية الخالصة.

وفي انحيازي لهذه الأسماء أتكئ على غير دعامة وسبب:

- من حقِّ الأسماء الجديدة أن تقدِّم رؤاها وشراكتها ومزاحمتها في المشروع الإبداعي المحلِّي وتمدَّ جسور التثاقف مع العمق العربي والإنساني. من حقِّنا مؤسسات وأفراداً أن نفتح الباب على مصراعيه لهذه الخيول الشابة لتمارس رقصاتها الإبداعية بجموح وجنون دون وصاية أو تلقين، وإن كان لا بدَّ من نقد - وهم بحاجة ذلك- فليكن نقداً توجيهياً يعالج نقاط الضعف ويبعث الحياة في الذي هو مَكِين وضروري وحقيقي ومبدع.
- الأسماء الجديدة نبتت رغم بريّتها في مكان وزمان يثقلان الروح ويبهظانها .. فبعد اتفاقية أوسلو، حدثت حالة من التشظِّي والاغتراب، وما فعله "النقيض" من عصف وقصف للشتول والرضّع والطيور، واستباحة لما هو أخضر وحيّ ألقى ظلاله على الحالة الثقافية في فلسطين، خاصة الأجيال الجديدة التي لم يكن هيناً عليها التخلِّي هكذا وببساطة عن إرث معرفي ونضالي شكَّل وعيهم ورؤيتهم، فوقعوا في مُغْتَرَبٍ مازال ينهش أجسادهم الغضَّة، هذا الاغتراب وردّات الفعل، والحزن، والمغالاة في الهروب من الواقع الذي لم يعد واقعاً والإيغال في "الإيروتيكا" بفظاظة وسطحية، أحياناً.. كلُّ ذلك نلمحه في ثنايا النصوص وتضاعيف الكتابة الجديدة .. فالنصوص لاذعة حارقة .. تسيل منها أنّات وهموم فردية وعذابات وأحلام مقصوصة الجناحين، لصيقة بالتراب المخضل بحنّاء الشهداء، ونحيب البيوت المنسوفة، وشهقات الجرحى،

وغربة الأسرى .. هذا الواقع المنشطر والمفكك انعكس في الوعي الفردي والجمعي اشتداداً وامتداداً، كرّاً وفرّاً في جدلية لا نهاية .. وعليه فإنّ النصوص جاءت من هذا الخضّم وأتون المخاض .. فكانت باردة، قاسية وجافة مرّة .. وجريئة وكاوية غاضبة، شهوانية، طائشة غير مرّة.

وعلى الرغم من ذلك فإن ثمة تماسكاً في بنية النصوص ولغة عالية قادرة على التحليق .. ثمة قصائد حقيقية دهشنا بها القادمون الجدد والعابرون سواتر نار النّص .. الإنقلابيون بشراسة، ونسجوا وحدهم ووحدتهم .. وهم مطالبون بمعرفة الإرث الشعري والنسق الثقافي العربي وغناه الإيقاعي تحديداً لكي يحدِّدوا وجهتهم، حتى لا يصبح التخلِّي عن الوزن والبحر الشعري عبئاً وثغرة في الجدار الكتابي .. لأنّ ثمّة من يهرب لـ "قصيدة النثر" عجزاً، لقلّة معرفته ببحور الشعر، وهنا يكمن الخلل .. ولا ضير من أن تكتب "قصيدة النثر" محمولاً على معرفة مسبقة بإيقاعات الشعر العربي لخلق الجديد وتقديم الخاص والمختلف.

- النصوص تنمُّ عن معرفة واسعة وسعة إطلاع، وهذا مبشرٌ بما هو أفضل، لأن القصيدة التي تخلو من المعرفة، ولا تقدم رؤيا قصيدة فقيرة شعرياً ولا تقوى على الصمود والبقاء.. وبالتالي فإنّ سياحة الأعماق سمة نلاحظها في تقليب أوراق هذه الأشعار.
- النصوص تحاول أن تصنع خصوصيتها وتجهد في ذلك .. ولكي تتحقّق هذه الخصوصية فلا بدَّ لكل مبدع فذّ أن يمتلك روحاً ليطرد من بئره كافة الأرواح و"الأجسام الذهنية" .. التي سكنته وحلّت.

وعليه فلا بدَّ من الحذر خشية الوقوع تحت سطوة قوى شعرية وأرواح قادرة على الاستحواذ والهيمنة .. فالانفلات من شرك السيطرة لعبة تحتاج لمهارات ومعرفة كافية لكي تكون أنت نفسك .. فمن أجدر بك بهذه الصفة .. وهنا يحضرني ما قاله **حسين البرغوثي** في لقاء به أيام جامعة بيرزيت:

"لا تكونوا قطيعاً، ولا تكونوني، ولا تكونوا غيركم، فليكن كل هوَ هو، وعندما ننضج نتعلَّم أن لا نكون شيئاً، أن لا نكون أسرى حتى لما نبدعه نحن أنفسنا".

وبالتالي فإنَّ الكتابة الشعرية عمل ماراثوني مجهد يحتاج إلى الدربة والمثاقفة وســعة المعرفة والتجريب العالي ولا بدَّ من معرفة تاريخ وسياق النوع الإبداعي لخلق الجديد وإبداع المغاير، وهكذا ..

توضيح

الشعر الفلسطيني بعد العام (1993) محكوم بإرثه الطويل وثوابته التي تحولت إلى خطوط حمراء، وهو محكوم بقانون التطور، أيضاً. إن نقطة التجاذب بين الثوابت والمتغيرات في هذا الشعر ظهرت بأجلى صورها في الحوار الداخلي في هذه القصيدة، والنقد، والغموض، والانتقال من المركز إلى الهامش – بمعنى أن السياسة لم تعد هي القضية الأكثر أولوية –، وعلى المستوى ذاته، كان هناك تغير في شكل القصيدة ذاتها.

القصيدة التي تحولت من الصهيل إلى الهمس، ومن المركزي إلى الهامشي، ومن الجمعي إلى الذاتي، ومن الصوت الأوركسترالي إلى صوت المفرد، ومن المطولة إلى قصيدة الومضة، ومن الخارجي إلى الداخلي – وخصوصاً على مستوى الموسيقى، ومن الاتهام إلى النقد، ومن الاشتباك إلى الانطواء، كل ذلك يدفعنا إلى سؤال المنهج هنا، بمعنى أن مناهج النقد الأدبية الآتية أصلاً من مجتمعات مستقرة وثابتة تستطيع رصد الحركة الشعرية في أماكنها، وتستطيع، أيضاً، متابعة العوامل المؤثرة في تشكيل النص الشعري. ولكن، هل تستطيع أن تقارب النص الشعري الفلسطيني متعدد المنابت المرجعيات؟ هل يستطيع "الموضوع"، فقط، أن يشكل "وحدة" للقصيدة الفلسطينية، تماماً كموضوع "الحب" الذي يوحد بين معظم قصائد الأرض؟!

سؤال قد يبدو محيراً.

فهل يمكن للتفكيكية، مثلاً، أن تقارب النص الشعري الفلسطيني في أماكن تشتته ومواقعه ؟ يكتب **ديفيد كار**، أحد منظري هذا المنهج، في كتابه الصادر العام (1974) بعنوان " الفينولوجيا والتاريخ" عن التفكيكية ما نصه: "يبدو أن فكرة التفكيك هي أن باستطاعتنا أن نسقط على نحو ما عناصر المعالجة المثالية عن تجربتنا الحاضرة، بأن

نزيح ونعزل ما قد تمت إضافته إلى العالم بفعل وظيفة الموروث ، وبالتالي نصل إلى ما كان مثالاً من قبل".

و**هوسرل** نفسه – وهو مخترع المصطلح في كتابه "التجربة والحكم" الصادر العام (1973)– هو الذي طبق هذا المفهوم على نظرية **كوبرنيكوس** التي قالت بدوران الأرض حول الشمس، فقال: إن بإمكاننا أن نزيح "ما تم إضافته إلى العالم" فنرى الأرض كما رآها **أرسطو!** ثم نزيح ما "أضيف إلى العالم" فنرى الأرض كما رآها رجل الكهف.

هذه الرؤية "التقليصية" أو "التفكيكية" هل تفيد في فهمنا للنص الشعري الفلسطيني ؟ هل يمكننا أن "تسقط عناصر المعالجة المثالية عن تجربتنا الحاضرة"، ومعظم ما نتج من أدب وفن يقوم على "مثالية" من نوع ما ؟

إن تفكيك النص الشعري – بهذا المعنى التقليصي – سيؤدي بنا إلى تساوي الضحية والجلاد بحيث تفقد الأرض وما نختلف عليه كلّ معنى.

إن التفكيكية تبحث عن "اللامعنى"، أو تحفر حيث "تصل إلى الأرض صفر" بحيث لا يعود لأي مبدع أفضلية في الإبداع أو الابتكار.

فهل لمثل هذا المنهج أية صلة بنصٍ شعري فلسطيني يدّعي أنه مزدحم بالمعاني و"المثل". إن الفلسطيني – والشاعر بخاصة – يقيم عالمه على عدد من المسلمات "المثالية" الدينية والتاريخية والوجدانية، فماذا يبقى له إذا أخضع نصه لمنهج علمي صارم يفكك النص إلى مجموعة نصوص؛ كل نص آت من طبقة أركيولوجية معرفية مختلفة؟ عملياً، هذا تضييع للهوية وطمس للمحتوى وتغييب للشخصية التاريخية التي تبلورت عروبةً وإسلاماً.

والتفكيكية منهج من مناهج عدة نبتت على شجرة النقد البنيوي التي رأت في الأدب أحد فروع المعرفة التي تخضع للبحث والحفر والتنقيب والقياس الكمي والنوعي. ومن هنا جاء قول **ميشيل فوكو** عن التعليق على نص بأنه قد يكون أكثر فائدة من النص نفسه. على اعتبار أن المسألة انتقلت من "الوجدان" إلى "العقل"، ومن "الذوق" إلى "القياس"، ومن "الفن" إلى "المعرفة".

الأسلوبية، مثلاً، وهي من التيارات الكبرى في البنيوية، تعنى بـــ"قياس" خصائص الأسلوب والصور الشعرية والنعوت والمجازات والإيقاع وما فيه من جناس وأصوات، وإضافة إلى النظام، ولغة الشعر، والغموض وتوظيف الأساطير، والحكم، والمثال، وغير ذلك مما يستوعب من مباحث البلاغة القديمة ويتجاوزها إلى مكتشفات الألسنية.

هناك مدرستان كبيرتان في دراسة الأسلوب هما:

الأسلوبية التعبيرية: وهي أسلوبية اللغة، وتقوم على دراسة علاقات الشكل بعموم التفكير، وبذلك تتناسب مع تعبير القدماء – بمعنى المباحث البلاغية والبيانية –، إذ إن هذه المدرسة تعالج الحدث اللساني المعبر في نفسه أو المقدر في ذاته، وتنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، فهي وصفية ينصب اهتمامها على الأثر، وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني.

أما المدرسة الأخرى فهي الأسلوبية الفردية، وهي نقد للأسلوب، وتقوم على دراسة علاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها، فهي، إذاً، دراسة تكوينية تتناول الحدث اللساني (أي التعبير) إزاء المتكلمين، وتحدد الأسباب، وبذلك تنسب هذه المدرسة إلى النقد الأدبي، وتبتعد عن المعيارية.

تحاول الأسلوبية هنا أن تتجاوز تلك المناهج النقدية التي اهتمت بعمليات ما قبل النص – أي دراسة أثر المجتمع على حياة الكاتب ومن ثم نصه –، وكذلك المناهج التي اهتمت بالنص ذاته – أي دراسة العلاقات بين أجزاء النص وعلاقته بالنصوص الأخرى، وهو ما عبر عنه **رولان بارت** في دراساته البنيوية النصية، وكذلك حاولت الأسلوبية أن تتجاوز المناهج التي اهتمت بعمليات ما بعد النصّ، بعد أن حاولت المناهج "النصيّة" أن تنفي الكاتب، وأن تنكر العوامل المولدة للنصّ، فظهرت تلك المناهج التي تهتم بعمليات ما بعد النصّ، حاولت الاستفادة من مكتشفات التحليل النفسي، وأولت هذه المناهج أهمية كبرى لما يدعى بجمالية التقبل والقارئ الضمني.

الأسلوبية التي حاولت أن تتجاوز كل هذه المناهج تأثرت بها جميعاً، فهناك الأسلوبية اللسانية والإنشائية والإحصائية والبنيوية.

الأسلوبية تريد أن تقدم ذاتها كأنها الرد الأخير أو المعالجة النهائية للنصّ الأدبي بدراسته إحصائياً وكميّاً وألسنياً وبنيوياً وبلاغياً. إذاً، هي أكثر من منهج، إنها تيارات كثيرة .

ولأنها كذلك، فإنه يستفاد منها في فهمنا للنصّ الأدبي باعتبارها تقدم إجابات داخلية وخارجية، أي تضيء من الداخل ومن الخارج، ونحن في هذا الفصل بالذات حاولنا الإفادة ما وسعنا وما كان مناسباً لإدراك النصّ الشعري .

وبشكل عام، فإن مناهج النقد الأدبي الغربية – وهي كثيرة ومتنوعة ومتضاربة ومتناقضة، وتصدر عن مرجعيات مختلفة باختلاف الأماكن والمواقع والعقائد والأيديولوجيات – تحاول دراسة النصّ الأدبي منذ لحظة تشكّله في حلم مبدعه أو لاوعيه، وحتى تلك اللحظة التي ينقل فيها أحد قراء ذلك النصّ إحساسه به إلى زميل له، وهذه المناهج، عموماً، تدرس النصّ الأدبي باعتباره "مادة" يمكن الإحاطة بكل المؤثرات التي تفعل فعلها فيها – وقد حاولنا في هذا الفصل التفصيل في بعض هذه المناهج –، وتركّزت دراسة هذه المناهج أو إضاءتها على أركان العملية الإبداعية: المبدع باعتباره فرداً، والنص بما فيه من لغة ومضمون وشكل، والمجتمع ضمن حركية التاريخ، والمتلقي. وهناك مناهج نقدية اعتبرت الأدب ظاهرة "حلمية".

هناك أربعة اتجاهات كبرى متّبعة في الدراسات الأدبية الراهنة هي:

الأول: نظرية عامة للخطابات كمناهج اللسانيات النصيّة والبلاغة الحديثة ومناهج ما بعد اللسانية، وهي تعود بالأساس إلى أن الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية وإنما هي من طبيعة تاريخية وثقافية وكلامية .

الثاني: التفسير الحرفي، ويعتمد على اللغة والتاريخ لفهم النصّ الأدبي .

الثالث: التفسير المجازي كما فعل **رولان بارت** في تأويلاته للنصّ الأدبي والانزياحات التي تحول النصّ الأدبي إلى رموز .

الرابع: الشعرية التاريخية، وفيها تتم دراسة الشكل وتحليله، وتحليل الأيدلوجيا، ذلك أن الجنس الأدبي مرتبط بالأشكال اللسانية ارتباطه بتاريخ الأفكار .

إن ذلك كلّه يدعونا إلى التوسط والاعتدال في النظر إلى الأمور، فنظريات الخطاب، بما فيها من لسانيات وبلاغة، مغرية أشد الإغراء، كما أن خصوصية تفسير النصّ الشعري الفلسطيني تعني بالنسبة لنا الكثير، وكما أشرنا في موضع سابق من هذه الدراسة فإن شعرنا "مختلف"، وبالتالي يحتاج إلى مقاربة "مختلفة". – إننا نستعمل كلمة مقاربة لتقابل كلمة (approach) الأجنبية، وهي، أيضاً، بمعنى المنهج أو الطريقة أو السبيل لفهم الأثر الأدبي –.

حتى المنهج الماركسي – بصيغته التقليدية – قد تحوّل إلى إيلاء العمليات الإبداعية الداخلية دوراً في إنجاز النص، وبالتالي فإن الانتصار لمنهج – غربي بالذات – لفهم ظاهرة إبداعية – في العالم الثالث – سيكون جزءاً من عملية غير عادلة. شعرنا أكثره خارجي، أكثره موجّه للآخر، وأكثره ذو نبرة عالية، وأكثره يدّعي "الوظيفية"، وأكثره يدّعي "الجماعية"، وبالتالي فإنّ ترف التعامل معه من منطلق منهج أو رؤية تفصيلية واحدة سيكون برأينا ظلماً كبيراً .

إن الشعر الفلسطيني تعبير عن ضائقة – في أكثره –، وشعرنا في أكثره شعر ضحايا، إن ذلك يدفعنا إلى فهمه من منطلقه التاريخي ودوافعه السيكولوجية وبيئته السسيولوجية الاجتماعية، على أن لا نغفل بالضرورة جمالياته وبلاغياته، ولا أن نغض البصر عن لغته وكيفيات استخدامها وطاقاتها .

الشعر يكتب أولاً وأخيراً ليكون ذروة التعبير عن الإحساس، أي أنه يدخل منطقة الفن، وكل ما يدخل هذه المنطقة يجب أن يحاسب بمعاييرها، ولكن هذه المعايير، أيضاً، هي في الأساس "رؤية" ليست إلاّ .

إن المنهج النقدي – ومهما ادّعى من علمية – سيؤسس بالضرورة على الذائقة، ومن هنا، فإن المناهج النقدية التي ادعت العلمية أبهرتنا بتحليلاتها، لكنها لم تضف إلى ذائقتنا الكثير .

نحن في هذا الفصل حاولنا أن نكون "علميين" على أن لا نفقد "ذوقنا" في الاستحسان والاستقباح .

لا نستسلم للنصّ، ولكن ذلك لن يعمينا عن رؤيته ضمن زمكانه، ولن نستبق الأحكام – باسم العملية – حتى نرى الجمال في النصّ الذي أمامنا .

شعر الضحايا يجب أن يدرك بطريقة أكثر من "علمية"، وأن يتذوق بعيداً عن "الإحصاء" أو "حساب الكميات" .

كان شكل القصيدة ولغتها وموسيقاها وصورتها الشعرية تعبيراً عن تغير تاريخي في الأساس، هذا التغير الذي خلق صورة شعرية هي جزء من رؤية العالم الذي تغير، هذا ما حاولنا أن نتتبعه وأن نلمسه وأن نتذوقه، كان في بالنا مناهج النقد، ولكن – بالدرجة نفسها – كانت عيوننا وقلوبنا على النصّ.

خاتمة

لا يمكن التعرف على ماهية "الأنا" من دون المرور بعمليات المقارنة والمقايسة مع"الآخر". فكرة "الأنا" التي تتضمن المعرفية والقيمية، معاً، تتطلب في الوقت ذاته إطلاق الأحكام والتعريفات المحددة، ووضع فواصل وحواجز بين الماهيات. ويبرز في هذا الصدد مبدآن هما: المبدأ الحواري والمبدأ التناحري.

إن طغيان مبدأ على مبدأ مشروط بالظروف الموضوعية والتاريخية، وعليه، فإن إشكالية العلاقة بين "الأنا" الجمعية (العربية ومن ثم العربية الإسلامية) و"الآخر" على إطلاقه ظلت تراوح بين هذين المبدأين منذ الجاهلية وحتى يومنا هذا.

إلى ذلك ، فإن النظرة إلى "الأنا" ليست مطلقة ولا مقدسة ولا نهائية، فهي متحركة ودائبة التغير إلى حدّ كبير، فـ "الأنا" ليست ما تعتقده الجماعة عن نفسها، وإنما تتأثر هذه النظرة بما تعتقده الجماعات الأخرى عنها، وتتأثر كذلك بمجريات تاريخ الجماعة وإنجازاتها ومقارنة ذلك بما فعلته أو أنجزته الجماعات الأخرى.

و"الأنا" كذلك، كثيراً ما تتصدع وتتشقق على المستوى التاريخي والاجتماعي والنفسي والفلسفي، أيضاً.

"الأنا" – وبغض النظر عن مدى الحقائق أو الأوهام التي تكوّنها وتعمل على إنجازها في صورتها النهائية – هي تراكم للخبرات والتجارب والاجتهادات التي تحددها مجموعة عوامل زمانية ومكانية، ومن هنا، فإن "الأنا" مكان أيضاً، وبالتالي هي لغة. "الأنا" تحتاج إلى ما يبررها ويثبت وجودها على المستوى الداخلي النفسي، والخارجي الذي يتخذ صفة الرموز والأشكال.

ولهذا، فإن حماية "الأنا" والحفاظ على حدودها ومقوماتها وعواملها جزء من عملية معقدة وطويلة ومستمرة، وتتخذ أشكالاً عديدة ومتنوعة، وهي عملية ضرورية جداً على المستويين العقدي والسيكولوجي تدخل في عملية الاستقرار النفسي والجمعي على

حدّ سواء. إن تعريف "الأنا" عملية مهمة في إنجاز الحضارة وفي الغايـات النهائيـة للفرد والجماعة، ومن هنا كان المنجز الحضاري، مهما كان، يتخذ معنى نهائياً تحدده الجماعة حسب تعريفها لنفسها.

وفي حالتنا الفلسطينية، فقد تفجرت هذه المسألة في اللحظة التـي انكـشف فيهـا المشروع الصهيوني القائم على فكرة الاقتلاع والتهجير ومن ثم الإحلال الاستيطاني، أي أن هذا المشروع يقوم على النفي والإنكار والإلغاء، وبلغـة أخـرى، فـإن هـذا المشروع لم يرَ في الفلسطيني سوى "جثة أو رماد"، الأمر الذي دفع الفلـسطيني إلـى تبني هذا المفهوم، أيضاً، وهو مفهوم ظل يحكم المشهد حتى هذه اللحظة، على الـرغم مما طرأ عليه من تغييرات أو اجتهادات أشرنا إليها في هذا البحث.

علاقة النفي والإنكار والإبعاد هي التي حكمت العلاقـة بـين "الأنـا" الفلـسطينية و"الآخر" الصهيوني، ذلك أن كليهما يتنافس للحصول على الأرض، من جهة، وعلـى ثقافة الأرض، من جهة أخرى. كلا الطرفين يكتب تاريخاً مختلفاً للمكان ذاته، وبـدلاً من أن يشكل المكان الواحد نقطة بداية أو علاقة تشاركية، فقد تحول المكان إلى نقطة الخلاف الأولى والأخيرة، وقد استدعى هذا الخلاف نقاطاً أخرى للاخـتلاف عليهـا، أيضاً، بحيث صار التناحر بين الطرفين على كل شيء، وهـو مـا شـكل الأسـاس الوجداني والثقافي لتحديد العلاقة بين "الأنا" الفلسطينية و"الآخر" الصهيوني الذي صار -للأسباب السابقة- نقيضاً بكل معنى الكلمة، وهذا بالتالي ما وجد لـه انعكاسـاً فـي الحمولة الثقافية التي تم التعبير عنها بوضوح، حيناً، وبمواربة، حيناً آخر.

هذه العلاقة التي تأثرت بظروفها الموضوعية شققت مفهوم "الأنا" إلـى "أنـوات" عديدة، كما صدعت "الآخر" إلى أقسام ومستويات في محاولة للالتقاط "المشترك" فـي خضم هذا الصراع، أو في محاولة لرؤية "الإنساني" في هـذا الـصراع الـذي يجـد مسوغات التأبيد بكثرة .

إن تقدير "الأنا" أو "الذات" واحترامها يقومان على فكرة الإنجـاز بمعانيـه كلهـا، ولهذا، فإننا نجد أن النظرة الجمعية "للأنا" الفلسطينية تعاورتها نظرات تراوحت بـين

التقديس، من جهة، والجلد، من جهة أخرى، حسب مستويات الإنجاز والتقدم والانتصار.

في هذا البحث، حاولنا ملاحقة مفهوم "الآخر" – على تعدد مستوياته – في مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ الشعب الفلسطيني، ونقصد بها تلك الفترة التي تلت اتفاق أوسلو العام (1994) وحتى العام 2004، حيث كان من المفروض أن تتغير المفاهيم والتنميط والنمذجة، وأن تحدث عمليات على مستوى الوعي تقرب "الآخر" وترمّم "الأنا"، هذا الهدف سحب معه استطرادات وتفاصيل كان لا بد منها لفهم العلاقة مع "الآخر" في مختلف مراحل التاريخ العربي، فكان البحث على النحو التالي:

المدخل: وفيه رصدنا التحولات السياسية التي أصابت المجتمع الفلسطيني منذ الخامس من حزيران العام (1967) وحتى العام (2004)، أي منذ لحظة الاحتلال وانهيار مؤسسات المجتمع الفلسطيني الصناعية والتجارية والاقتصادية والسياسية، وتحول أفراده في معظمهم إلى عمال مياومة أو مرتبطين اقتصادياً بالاقتصاد الإسرائيلي. رصدنا في هذا المدخل التحول الكبير في بنية المجتمع الفلسطيني، وتغير مراكز القوى فيه، واختلاف الأولويات السياسية والوجودية، وكذلك تحول التمثيل السياسي والنشاط الكفاحي وانطلاق الثورة المسلحة التي وجدت شكلها الشعبي في الهبات الجماهيرية وذروتها في الانتفاضة الأولى العام (1987)، ثم ما تلا ذلك من مفاوضات انتهت بتوقيع اتفاق أوسلو الذي أدى إلى انسحاب قوات الاحتلال من المدن الفلسطينية الكبرى مع بقاء الاحتلال وهيمنته على ما عدا ذلك، ثم ما كان من أمر السلطة الوطنية الفلسطينية التي رأت في اتفاق أوسلو خطوة على طريق الاستقلال، في الوقت الذي رأت فيه "إسرائيل" أنه اتفاق أمني يحمي "مدنها" و"قراها" و"مواطنيها". هذا الاختلاف في فهم الاتفاق أدى في نهاية الأمر إلى انفجار انتفاضة أشد وأعنف العام (2000).

هذه التحولات الكبيرة وذات الإيقاع السريع وجدت أصداءها في القصيدة الفلسطينية من حيث تحول هذه القصيدة إلى:

- تصديها اليومي والمباشر لإجراءات الاحتلال وسياساته.

- انفتاحها على الأفكار والأيديولوجيات.
- قيامها بواجبها الثوري والنضالي.
- رؤية الجماعة أو "الأنا" الجمعية كرزمة واحدة من دون الخوض في نقاط الاختلاف أو الإشكالي.

أما بعد اتفاق أوسلو، فقد تخلصت القصيدة من انصياعها للسياسي أو لـ"الجمعي"، وصارت أكثر "ذاتية" أو فردية، ولهذا تميزت هذه القصيدة بما يلي:

1. انفتاحها على الأسئلة الكبيرة واستيعابها السجالات العقدية والفلسفية المختلفة.
2. بروز قضايا وأمور لم تكن من قبل، كالحديث عن الفساد والخراب والانحراف.
3. التميز بروح النقد والاحتجاج.
4. الإشارة إلى ضياع الحلم وانكسار النموذج.
5. وبهذا ظهرت قصيدة مختلفة كلياً تتحدث عن جلد الذات والقسوة عليها وحتى الإشارة إلى الهزيمة.

وبهذا المعنى، فإن القصيدة التي ظهرت بعد اتفاق أوسلو كانت مختلفة إلى حد كبير عما سبقها من قصائد، وسبب ذلك تلك النظرة إلى "الأنا" مقابل "الآخر" الذي انتصر.

الفصل الأول: وفيه تمت متابعة وملاحقة العلاقة مع الآخر كما تم التعبير عنها في الثقافة العربية، إذ أشرنا إلى ما يلي:

1. إن الإسلام أسقط "الآخر" القومي أو أي "آخر" سوى "الآخر" الديني، وهو ما حكم النظرة العربية الإسلامية إلى "الآخر" في كل العصور.
2. على الرغم من ذلك، فإن علاقة "الأنا" الجمعية بـ"الآخر" تميزت بالتعددية والاختلاف والتنوع حسب فترات القوة والازدهار والضعف والضمور.
3. شكّل "الآخر" محرضاً دائماً لردات الفعل العربية الإسلامية، وذلك من خلال الترجمة، مرة، أو الحروب مرة أخرى، أو الاختلاط أو التجارة أو الاحتكاك الإنساني.

أما في الشعر العربي فقد ظهر "الآخر" على النحو التالي:

1. الإعجاب بإنجازات "الآخر"، كما عبر عن ذلك الجاهلي في شعره.
2. ظهور "الآخر" الديني في صدر الإسلام.
3. ظهور "الآخر" الداخلي في العصرين الأموي والعباسي.
4. ظهور "الآخر" الديني القومي في حروب الفرنجة.
5. ظهور "الآخر" الغربي المتفوق في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.
6. ظهور الإشكالية في العلاقة مع "الآخر" المستعمِر، من جهة، وحامل الحضارة، من جهة أخرى، في القرن العشرين.

الفصل الثاني: وفيه تتبعنا صورة "الآخر" في الشعر الفلسطيني منذ بداية القرن الماضي وحتى تاريخ البحث، وفيه ظهر أن "الآخر" بالنسبة للفلسطيني كان الصهيوني، وقد تم التعبير عن ذلك شعرياً على النحو التالي:

أ- ظهرت صورة "الآخر" على أنه اليهودي وصاحب الصفات الكريهة، كما تم التعبير عنها في الإرث الشعبي والديني، وكان هناك رفض كامل وشامل لهذه الصورة.

ب- هناك من حاول التفريق بين اليهودي والصهيوني، وأن الصهيونية تخدع اليهود وتوردهم موارد الهلاك، وتم تصوير الصهيوني على أنه مرتبط بالاستعمار.

ت- بعد العام (1948)، اختلفت صورة اليهودي حسب مكان وجود الفلسطينيين، فصار "الآخر" الصهيوني يهودياً حقيراً، أو استعمارياً ليس إلاّ، أو مجرد مخدوع من طغمة حاكمة تأخذه إلى الهاوية.

ث- بعد هزيمة (1967) واحتلال كامل الأراضي الفلسطينية، ظهرت بوادر ومؤشرات تصوير اليهودي على أنه مثلنا؛ يرغب في السلام والتعايش، وصُوّر من الجانب "الإنساني" فيه، وتمت بعد هذا التاريخ انقلابات حقيقية في صورة اليهودي.

ج- تعززت الاتجاهات التي ترى في اليهودي شريكاً وليس نقيضاً، وقد قاد هـذا الاتجاه **محمود درويش** بالذات، وهكذا صُوّر اليهودي على أنه تائه وبكّاء ويبحث عن ميناء ويريد أن يفهم ويُفهم.

ح- بعد اتفاق أوسلو العام (1993)، تعددت صورة "الآخر" تماماً. فلم يعد "الآخر" النقيض فقط الذي اختلفت صورته وانتقل من مرتبة إلى مرتبة، بل هناك "آخرون" كثر هم "الآخر" الذاتي والفلسفي و"الآخر" السياسي و"الآخـر" صـاحب السلطة و"الآخر" الاجتماعي والفكري.

خ- وعليه، فإن "الآخر" الذي كان مرفوضاً على الإطلاق بداية القـرن الماضـي أصبح في بداية الألفية الثالثة ملتبساً – على أهون الفروض وأبسطها –، وقد تـم ذلك من جهتين: الجهة الأولى: تشقق "الأنا" وتبخيسها ذاتها، أما الجهة الثانية: فقد كان هناك ارتباك واضطراب واختلاف في التعامل مع "الآخـر" والنظـر إليـه، والذي صار يراوح بين منزلتين: النقيض أو الشريك.

د- ولكن على الرغم من هذا الالتباس أو الارتباك، فإن النظرة النمطية للمحتـل ظلت هي النظرة الأكثر قبولاً وحتى الأكثر انتشاراً. وعلى الرغم من أن قـصيدة الشعر بعد اتفاق أوسلو تميزت بأسئلتها المحرجة – دليل الحوار الداخلي –، فـإن صورة "الآخر" النقيض ظلت تشكل الخلفية الكبرى لهذا الحوار.

الفصل الثالث: وفيه تم التطرق إلى جماليات القصيدة وأساليب الأداء الفني وكيفياته، إذ ظهر أن تلك القصيدة – وبسبب من وظائفها الاجتماعية والتاريخيـة – قـد تعـددت أشكالها، وتم الانتقال من الغنائي إلى المسرحي، ومن الفردي إلـى الأوركـسترالي، وظهرت هناك أشكال مختلفة تراوحت بين الومضة والقصيدة التي تشمل الديوان كله، هذا بالإضافة إلى انفتاح القصيدة لغة وصورة وموسيقى على ما لحق بالقصيدة العربية والعالمية من تغيرات وذائقة.

وقد استفاد الشاعر الفلسطيني من التيارات الحديثة والأساليب الجديدة فـي كتابـة قصيدته من حيث الإيقاع والموسيقى والتفعيلة، ويمكن القـول فـي هـذا الـصدد إن

القصيدة الفلسطينية بعد أوسلو تماثل ما تم إنتاجه في العالم، إذ صار بين أيدينا قصيدة حديثة بكل المقاييس، بإيقاعها المتعدد .. النثري والموسيقي، وكذلك بتعلقها بطموحات فنية كتحويل القصائد إلى كيان لغوي جمالي، تراد لذاتها وليس لأهدافها.

بعد هذا الاستعراض المكثف، فإن استخلاصاتي يمكن إيجازها بما يلي:

1. لم أستسلم ولم أستتم لمنهج نقدي واحد بعينه، من منطلق أن الظاهرة الشعرية الفلسطينية ظاهرة خاصة تتعلق بتعدد الأمكنة، وتعدد الأصوات، وتعدد المرجعيات، وعدم ثبات المجتمع أو بنيته التحتية. ولهذا، فقد اعتمدتُ النقدَ الثقافي الذي يستفيد من كامل الحمولة الثقافية المعرفية لفك مغاليق النص الشعري ومقاربته وإدراك أهدافه وجمالياته. وقد أشرتُ في كثير من المواقع إلى ضرورة "ميلاد" نقد خاص يناسب فهم الشعر الفلسطيني من منطلق أن النص يخلق نظريته، وليس العكس.
2. رأيت أن "الآخر" على إطلاقه شكّل دائماً المحرض "للأنا" الجمعية العربية الإسلامية على الرد والمبادرة منذ الجاهلية وحتى اليوم.
3. رأيت الإسلام وحده هو الذي حدد "آخرنا" الديني، فيما لعبت التقاليد والأعراف واللغة العربية "الآخر" العرقي والقومي.
4. رأيت أن فهم "الآخر" أو الحوار معه كان من مميزات عصور القوة والنصر، فيما كان الميل إلى الانغلاق وعدم الحوار معه في عصور الضعف والانكماش.
5. رأيتُ أن الحوار مع "الآخر" كان شكلاً من أشكال الحوار مع الذات، وهو ما عبر عنه بعض الرحالة مثل **ابن جبير**، وبعض الفلاسفة مثل **ابن رشد**، وبعض كبار المثقفين مثل **الجاحظ**.
6. رأيت أن النظرة إلى "الآخر" لم تكن مطلقة ولا عامة، وذلك بسبب من الثقافة الدينية الإسلامية التي لم تتميز بالعنصرية، ولهذا، وجد "الآخر" مكاناً له في صميم الثقافة العربية الإسلامية.
7. وبالنسبة للفلسطينيين، فإن "الآخر" كان دائماً هو "الآخر" الصهيوني الذي صُوِّر طيلة الوقت على أنه المحتل والغاصب.

8. فرّق الفلسطينيون بعمق ونضج ومسؤولية بين اليهودية والصهيونية، ولم يقعوا في أحابيل الردود الغربية التي سادت في القرون الوسطى والقرنين الثامن عشر والتاسع عشر مما يسمى كراهية اليهود الأبدية أو اللاسامية. رأى الفلسطينيون في "الآخر" الصهيوني مجرد خادم للاستعمار الأوروبي. ولكن هذا لم يمنع من الاستفادة من التراث الديني والشعبي في النظرة العامة لليهودي كخادم للمال وتاجر للجنس.

9. عبّر الشعر الفلسطيني بكفاءة عالية عن مجمل الاتجاهات الوجدانية الشعبية والفكرية والعقدية المتعلقة بالنظرة إلى "الآخر" اليهودي والصهيوني. وعلى هذا، فقد اختلف الشعراء الفلسطينيون في طريقة رؤيتهم لهذا "الآخر"؛ فهو محتل، وهو مخدوع، وهو ظالم ومظلوم، وهو إنسان يمكن الوصول معه إلى نوع من الاتفاق.

10. أرى أنه بسبب من الهزائم المتكررة والانهيارات الهائلة التي لحقت بالأمة، تحولت صورة "الآخر" شعرياً، من كونها نقيضاً إلى شريك محتمل، من خلال النفاذ إليه من عملية البحث والتنقيب عن المشترك الحضاري والإنساني والديني.

11. ورأيت أن اختفاء المكان أو غيابه جعل من القصيدة الفلسطينية متعددة الاتجاهات والمستويات، إذ لم تَثْبُتْ القصيدة الفلسطينية في مكان "حقيقي"، وإنما في مكان متخيل أو مشتهى، ولهذا، فقد تميزت القصيدة الفلسطينية، عادة، بالحلم والمثال والنموذج. غياب المكان قابله ميلاد مثالي له في القصيدة.

12. ورأيت أن القصيدة الفلسطينية اختلفت جمالياً بسبب تعددية الآباء واختلاف الأمكنة. ورأيت أن ليس هناك تاريخ تطور للقصيدة الفلسطينية، إذ إنها جابهت انقطاعات تاريخية بسبب التشتت والافتراق.

13. ورأيت أن القصيدة الفلسطينية لم تتعدَّ طرح الأسئلة وحوار الذات والجرأة في النظر إلى الداخل إلا بعد الهزائم الكبرى، كالخروج من لبنان، وكذلك بعد اتفاق أوسلو، حيث صارت القصيدة الفلسطينية تحاور ذاتها كتعبير عن العلاقة القلقة والمعقدة مع "الآخر" المنتصر.

14. وأرى أنه على الرغم من سيادة النظرة النموذجية لـ"الآخر" الصهيوني، فإن هناك اتجاهاً آخر يرى فيه شريكاً يجب التعامل معه بحكم الواقع.

15. ورأيت أن القصيدة الفلسطينية ظلت - في الأغلب الأعم - قادرة على التثوير والتعبئة والشحذ، على رغم كل ما لحق بها من أسئلة وإرباك.

16. ورأيت أن القصيدة الفلسطينية، وخصوصاً بعد اتفاق أوسلو، صارت دون مركز، وتحتفي بذاتها، وترغب في التنازل عن دورها الأساسي الجماهيري، وأنها أخذت تذهب نحو الهامش والمبتذل والحلمي والكابوسي والإيروتيكي.

17. ورأيت أن القصيدة الفلسطينية بعد اتفاق أوسلو تنازلت عن البطولي من أجل الشخصي، وعن العام من أجل الذاتي.

18. وأرى أن تعدد موضوعات القصيدة بعد اتفاق أوسلو كان دليل قدرة "الآخر" على فرض أولوياته، من جهة، وعلى ارتباك "الأنا" في تعريف ذاتها في تلك المرحلة، من جهة أخرى.

19. أرى أن القصيدة الفلسطينية بعد اتفاق أوسلو عبرت عن "أنا" متعددة؛ دليل الحيرة والاضطراب، في الوقت الذي عبرت فيه عن "آخر" متعدد، أيضاً؛ دليل اتساع الرؤية، من جهة، والتباس المشهد وتعقيده، من جهة أخرى.

20. أخيراً، أرى، بكثير من الأسف، أن صورة "الآخر" النقيض، وخلال قرن واحد، تحولت من "آخر" مرفوض جملة وتفصيلاً - بسبب أطماعه - إلى "آخر" يجب البحث عن نقاط التقاء معه من خلال الاعتراف له بحق ما في هذه الأرض. نتيجة مؤسفة لتاريخ يشهد أعمق هزائمنا وأقواها.

المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم.
2. إبراهيم إبراش (د): فلسطين في عالم تغيّر، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط1، 2003.
3. إبراهيم أبو هشهش: نجاتي صدقي، حياته وأدبه (1905 – 1979)، القدس، 1990.
4. إبراهيم السعافين (د): نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى العام 1948، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1985.
5. إبراهيم خليل (د): النص الأدبي، تحلله وبناؤه، مدخل إجرائي، الجامعة الأردنية – كلية الآداب، عمان، 1955.
6. إبراهيم خليل عياد: جراح وآمال، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1998.
7. إبراهيم نمر موسى (د): آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة رام الله ط1، 2004.
8. ابن رشيق: العمدة، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط4 ، دار الجيل، 1972.
9. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط3، دار التراث العربي، القاهرة،1977.
10. ابن هشام: السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2، 1396 هـ.

11. أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري، تـاريخ الأمـم والملـوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، أحد عشر جزءاً، روائـع التـراث العربـي، بيروت – لبنان.
12. أبو حيان التوحيدي: المقابسات، دار الآداب، بيروت، 1989.
13. أبو علي القالي: الأمالي والنوادر، دار الكتاب العربي، بيروت، 1972.
14. أحمد الخطيب: عقيدة الدروز، المكتبة الإسلامية، عمان، 1984.
15. أحمد الديك (د): سوسيولوجيا الانتفاضة، الاعلام الموحّد م.ت.ف، تونس، ط1، 1990.
16. أحمد أمين: فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، 1979.
17. أحمد حسين: بالحزن أفرح من جديد، مركز المـشرق – العامـل للدراسـات الثقافية والتنموية، رام الله، 2002.
18. أحمد دحبور: هكذا، مؤسسة الأسوار، عكا، 1999.
19. أحمد درويش (ترجمة): اللغة العليا (النظرية الشعرية)، جون كوين، المجلـس الأعلى للثقافة– القاهرة، ط2، 2000.
20. أحمد رفيق عوض: آخر القرن، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998.
21. أحمد قريع أبو علاء: السلام المعلّق، قراءات في الواقع السياسي والاقتـصادي الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان بيروت، ط1، 1999.
22. أحمد يعقوب: البقاء على قيد الوطن، مركز أوغاريت للنشر والترجمة، رام الله، ط1، 2003.
23. إرفن جميل شِك: الاستشراق جنسياً، ترجمة عدنان حسن، تقديم ممدوح عدوان، دار قدمس، دمشق، ط1، 2003.
24. إسحق موسى الحسيني: مذكرات دجاجة، دار المعارف، القاهرة، 1943.
25. أكرم هنية: أوراق كامب ديفيد، دار مدار، رام الله، ط1، 2000.
26. ألبرت حوراني: الفكر العربي فـي عـصر النهـضة (1798 – 1939)، دار النهار للنشر، بيروت، ط3، 1977 .

27. الألوسي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تحقيق: محمود شـكري، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت 1314هـ.
28. أنيسة درويش: الندى الجبلي يعرق، دار الكاتب، رام الله، ط1، 1995.
29. أنيسة درويش: ستر ليل، دار الكاتب، رام الله، ط1، 1994.
30. أنيسة درويش: من منكم حبيبي، دار الكاتب، رام الله، ط1، 1996.
31. باروخ كمرلنغ ويوئل شمونيل مفدال: الفلسطينيون صيرورة شـعب، ترجمـة: محمد حمزة غنايم، المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية "مـدار"، رام الله، 2001.
32. باسم النبريص: الأعمال الشعرية، المؤسسة الفلسطينية للإرشـاد القـومي، رام الله، ط 1، 2003.
33. باسم النبريص: نظم العقل الخالص، وزارة الثقافـة الفلـسطينية، غـزة، ط1، 2000.
34. تزفيثان تودوروف: فتح أمريكا، مسألة الأخر، سينا للنـشر، ترجمـة: بـشير السباعي، القاهرة، 1992.
35. تقي الدين النبهاني: الشخصية الإسلامية، الجـزء الأول والثـاني، دار الأمـة للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، بيروت، 1994.
36. توفيق الحاج: تداعيات الخارجي الأخير، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة، ط1، 2003.
37. تيسير جبارة (د): تاريخ فلسطين، دار الشروق، عمان، ط2، 1998.
38. جريس هالسل:النبوءة والسياسة، ترجمة: محمد سماك (بدون دار نشر أو تاريخ نشر ويبدو أنه ظهر بطبعة شعبية سرية).
39. جواد علي (د): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلـم للملايـين، بيروت، 1970.
40. جودت الركابي (د): في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، 1966.

41. جودت نور الدين: مع الشعر العربي، أين هي الأزمة، دار الآداب، بيروت، 1996.
42. جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، المجلد الأول، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط6، 1983.
43. جورجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983.
44. حسام جلال التميمي (د): صورة اللاجئ الفلسطيني في الشعر الفلسطيني الحديث، جمعية العنقاء الثقافية، الخليل، ط1، 2001.
45. حسن إبراهيم حسن (د): تاريخ الإسلام، الجزء الثاني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1967.
46. حسن خضر: هوية الآخر، (دراسات في الأدب الاسرائيلي)، مطبوعات وزارة الثقافة القدس، غزة، ط1، 1995.
47. حسن عبيدات (د): الآخر في الرواية الفلسطينية، مخطوطة، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 2004.
48. حسن مخافي: القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003.
49. حسين البرغوثي (د): توجد ألفاظ أوحش من هذه، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، رام الله، 1998.
50. حسين البرغوثي (د): ما قالته الغجرية، مختارات من دواوين الشاعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، وبيت الشعر الفلسطيني، رام الله، 1999.
51. حسين البرغوثي (د): مرايا سائلة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 2001.
52. حسين حجازي (د): سيكلوجية الإنسان المهزوم، معهد الإنماء العربي، طرابلس الغرب، 1984.
53. حسين مؤنس (د): عالم الإسلام، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، 1989.
54. حسين مؤنس (د): فجر الأندلس، القاهرة، 1959.

55. حنا أبو حنا: ديوان الشعر الفلسطيني، جمعية التطوير الاجتماعي، حيفا، 1991.

56. حنا عبود (ترجمة): البنيوية في الأدب، روبرت شولز، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ط7، 1977.

57. حنا فاخوري: تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية، ط6، بيروت.

58. خالد جمعة: لذلك، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 2000 .

59. خالد جمعة: نصوص لا علاقة لها بالأمر، وزارة الثقافة، غزة، ط 1، 1999.

60. خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.

61. خليل إبراهيم حسونة: الحرب والثقافة، دار المنارة للطباعة والنشر، طرابلس- ليبيا، ط1، 1995.

62. دافيد غروسمان: الزمن الأصفر، ترجمة: محمد حمزة غنايم، دار الشرق، كفر قرع، 1985، ط1.

63. راضي شحادة: المسرح الفلسطيني في فلسطين 48 بين البقاء وانفصام الهوية، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 1988.

64. رقية زيدان: التغيّر الدلالي في شعر سميح القاسم، مؤسسة الأسوار، عكا، ط1، 2001.

65. زكريا محمد: الجواد يجتاز اسكدار، دار السراة، لندن، ط1، 1994.

66. زكريا محمد: ضربة شمس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2002.

67. زكي العيلة: المرأة في الرواية الفلسطينية، أوغاريت، رام الله، ط1، 2003.

68. سعيد يقين: التطبيع بين المفهوم والممارسة، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط1، 2003.

69. سمر الشيشكلي (ترجمة): من الحداثة إلى العولمة، جزءان، تأليف: ج. تيمونز روبيرتس وإيمي هايت، مراجعة أ. محمود ماجد عمر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2004.

70. سمية السوسي: أبواب، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.
71. سمية السوسي: أول رشفة من صدر البحر، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غـزة، ط1، 1998.
72. سميح القاسم: الأعمال الكاملة، دار الهدى ، كفر قرع، ط1، 1991.
73. سميح القاسم: الممثل، مؤسسة الأسوار، عكا، ط1، 2000.
74. سميح القاسم: خذلتني الصحارى، منشورات إضاءات، الناصرة، ط 1، 1998.
75. سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، مؤسسة الأسـوار، عكـا، ط 1، 2000 .
76. سميح القاسم: كتاب الإدراك، مؤسسة الأسوار، عكا، ط1، 2000.
77. سميح القاسم: كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه، مؤسسة الأسوار، ط 1، 2000.
78. سميح القاسم: مطالع من أنثولوجيا الشعر الفلـسطيني فـي ألـف عـام ، دار عربسك، حيفا، 1990.
79. سميح فرج : المقنع، منشورات عبير، القدس، 1990.
80. سميح فرج: شتاء، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1997.
81. سميح محسن: الممالك والمهالك، اتحاد الكتـاب الفلـسطينيين، القـدس، ط1، 1997.
82. سيد قطب: معالم في الطريق، مكتبة الرسالة، عمان، ط5، 1994 .
83. شلومو غازيت: الطعم في المصيدة، السياسة الإسرائيلية في الـضفة الغربيـة وقطاع غزة، مؤسسة باب الواد للإعلام والصحافة، ترجمة: عليـان الهنـدي، ط1، رام الله، 2001.
84. شمعون بيرس: شرق أوسط جديد، ترجمة: غازي السعدي، دار الجليل، عمان، 1994.
85. صالح أبو إصبع ، عز الدين المناصرة، محمد عبيد الله، غسان عبـد الخـالق (تحرير ومراجعة): الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان- الأردن، ط1، 2000.

86. صالح أبو إصبع، محمد عبيد الله، عز الدين المناصرة: العولمة والهوية، أوراق المؤتمر العلمي الرابع، لكلية الآداب والفنون، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان، 1999.
87. صبحي شحروري: بين الكناية والاستعارة؛ شيء من المنجز النصي الشعري الفلسطيني، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 1999.
88. صبحي شحروري: في تأويل الشعر المحلي بين نهوضه واستنساخ الواقع، دار الفاروق للثقافة والنشر، نابلس، 1990.
89. صبحي محمد عبيد (د): شعر عبد الكريم الكرمي "أبي سلمي"، وخصائصه الفنية – دراسة وصفية تحليلية – مخطوطة، جامعة الجزائر، 2003.
90. صلاح فضل (د): نبرات الخطاب الشعري، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2004.
91. طارق الكرمي: ضحى الوحيد، مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، رام الله، 2001.
92. الطاهر لبيب: صورة الآخر، العربي ناظراً ومنظوراً إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999.
93. طلال أبو عفيفة: الدبلوماسية والاستراتيجية في السياسة الفلسطينية 1897 – 1997، (بدون دار نشر)، ط1، 1998.
94. طلعت سقيرق: الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1993.
95. عائدة حسنين: خطو المرايا، (بدون ناشر)، غزة، ط1، 1998.
96. عادل الأسطة (د): أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، وزارة الثقافة، سلسلة علامات، ط1، 1998، غزة.
97. عادل الأسطة (د): اليهود في الأدب الفلسطيني، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1992.
98. عادل سمارة (د): مثقفون في خدمة الآخر، دار العامل، رام الله، 2003.

99. عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة العلاّمة ابن خلدون المسمّى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان ، ط1، 2003.

100. عبد الرحمن محمد القعود (د): الابهام في شعر الحداثة، العوامل المظاهر وآليات التأويل، منشورات عالمالمعرفة، الكويت، ط1، 2002.

101. عبد الرحيم محمود شاعراً ومقاتلاً، مؤسسة توفيق زياد للثقافة الوطنية والإبداع، الناصرة، 1998.

102. عبد العزيز حمودة (د): المرايا المقعّرة، نحو نظرية نقدية عربية، منشورات عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2001.

103. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، 1978.

104. عبد الكريم الأشتر(د): دراسات في أدب النكبة، دار الفكر، دمشق، 1975.

105. عبد اللطيف عقل (د): بيان العار والرجوع، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1992.

106. عبد اللطيف عقل (د): حوارية الحزن الواحد، منشورات العودة، القدس، ط1، 1985.

107. عبد المجيد حامد: أعشاب القيد والقصيدة، التجربة الشعرية عند المتوكل طه، مؤسسة الأسوار، عكا، 2003.

108. عبد الناصر صالح: المجد ينحني أمامكم، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1989.

109. عبد الناصر صالح: فاكهة الندم، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، ط1، 1999.

110. عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشروق، القاهرة، 1998.

111. عثمان حسين: البحار يعتذر عن الغرق، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1993.

112. عثمان حسين: له أنت، دار الزهرة، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، ط 1، 1999.
113. عز الدين المناصرة (د): الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
114. عز الدين المناصرة (د): جمرة النص الشعري، مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، الاتحاد العام للأدباء والكتاب، دمشق، 1995.
115. عز الدين المناصرة (د): قصيدة النثر، المرجعية والشعارات، جنس كتابي خنثي، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، 1998 .
116. عزت الغزاوي: الحلاج يأتي في الليل، مركز أوغاريت للنشر والترجمة، رام الله، ط1، 2003.
117. عزت دراغمة: الفلسطينيون والطريق إلي فلسطين، مركز الضياء للدراسات الفلسطينية، ط1، القدس، 1992.
118. علي الخليلي (اختيار وتقديم): مختارات من الشعر الفلسطيني، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002.
119. علي الخليلي: القرابين إخوتي، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط 1، 1997.
120. علي الخليلي: سبحانك سبحاني، من طينك طوفاني، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1991.
121. علي الخواجة (د) (جمع ودراسة): جوائز الفحم، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط1، 2003.
122. علي عشري زايد (د): عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط2، 1979.
123. عمر الغرة: الفكر الصهيوني بين التصور النمطي والتصور الفردي في الأدب العبري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1991.
124. عمر بن أبي ربيعة: ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار صادر ودار بيروت، لبنان، 1966.

125. عيسى بشارة: أباريق الظمأ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس ، ط1، 1997.
126. غادة أحمد بيلتو: أبو سلمى حياته وشعره، تقديم د. حسام الخطيب، طلاس للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1978.
127. غادة الشافعي: المشهد يخبئ صهيلاً، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999 .
128. غسان زقطان (إعداد وتحرير): ضيوف النار الدائمون، مختارات لعدد من الشعراء الفلسطينيين الشباب، بيت الشعر الفلسطيني،رام الله، 1999.
129. غسان زقطان: سيرة بالفحم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- بيروت، ط1، 2004.
130. غسان كنفاني: ما تبقى لكم، دار الأسوار، عكا، 1977.
131. غوستاف لوبون: فلسفة التاريخ، ترجمة: عادل زعيتر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1958.
132. فايز أبو شمالة (د): الحرب والسلام في الشعر العربي والشعر العبري على أرض فلسطين، مركز مبدع، خانيونس، ط1، 2005.
133. فتحي أبو العينين (د): صورة الذات وصورة الآخر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999.
134. فدوى طوقان: الرحلة الأصعب، دار الشروق، عمان، ط1، 1993.
135. فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، دمشق، ط17، 1994.
136. فرانسيس فوكوياما: نهاية التاريخ وخاتم البشر، ترجمة: حسين أحمد أمين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1993.
137. فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003.
138. فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2003.

139. فيصل قرقطي: سجدة الحناء، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1997.
140. فيصل قرقطي: وشم على بيت الخريف، مركز أوغاريت للنشر والترجمة، رام الله، 2004.
141. قسطندي شوملي (د): فهرس النصوص الأدبية في جريدة فلسطين 1911 – 1967، جمعية الدراسات العربية، القدس، 1990.
142. كارل بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، ترجمة: منير البعلبكي، المكتبة اللبنانية، بيروت، 1984.
143. كمال بلاطة: استحضار المكان، المنظمة العربية والثقافة والعلوم، بيروت، ط1، 2000 .
144. ليانة بدر: زنابق الضوء، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1998.
145. ماجد أبو غوش: بانتظار المطر، دار أزمنة، عمان، ط1، 2004.
146. ماجد الدجاني: قمر على شباكنا، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1999.
147. مازن دويكات: المسرات، ملتقى بلاطة الثقافي، نابلس، ط1، 1996.
148. مازن دويكات: وسائد حجرية، مركز أوغاريت للنشر والترجمة، رام الله، ط1، 2003.
149. المتوكل طه (تقديم): ظلال الرقص، دراسات في شعر محمد حلمي الريشة، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط1، 2004.
150. المتوكل طه: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.
151. المتوكل طه: الرمح على حاله، مركز أوغاريت للنشر والترجمة، رام الله، ط1، 2004.
152. المتوكل طه: الساخر والجسد، دراسة في شعر إبراهيم طوقان، الدار الوطنية، نابلس، ط2، 1992.

153. المتوكل طه: طهارة الصمت، فصل بيانات المثقفين، دار الزاهرة، رام الله، 2001.

154. المتوكل طه: مرايا الدم والزلزال، شهادة، عامان على انتفاضة الأقصى، الصادر عن منشورات بيت المقدس، ط1، عام 2002.

155. المتوكل طه: مقدمات الشعر الفلسطيني الحديث والثقافة الوطنية، دار البيرق العربي، رام الله، 2004.

156. مجموعة من المؤلفين: الموسوعة العربية، (تسعة مجلدات)، الجمهورية العربية السعودية، ط1، 2002.

157. محمد أحمد البنكي: دريدا عربياً ، قراءة التفكيك في النقد الفكري العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان – بيروت، ط1، 2005.

158. محمد الجزائري: تخصيب النص، أمانة عمان الكبرى، ط1، 2000.

159. محمد السعدان (د): علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دون تاريخ.

160. محمد العامري: الذاكرة المسننة، بيت الريش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

161. محمد جابر الانصاري (د): الفكر العربي وصراع الاضداد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان – بيروت، ط1، 1996.

162. محمد حسيب القاضي: السدى قطرة قطرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، وبيت الشعر الفلسطيني، رام الله، 1999.

163. محمد حسيب القاضي: ثم رمادك في رقصة، وزارة الثقافة الفلسطينية، غزة، ط1، 1997.

164. محمد حسيب القاضي: قمر للعواء، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، 1996.

165. محمد حلمي الريشة: أطلس الغبار، دار الماجد للنشر والتوزيع، رام الله، 2004.

166. محمد حلمي الريشة: الوميض الأخير بعد التقاط الصورة، مركز المشرق للإعلام والأبحاث، رام الله ط1، 1994م.
167. محمد حلمي الريشة: خلف قميص نافر، إصدار شخصي ، نابلس، ط1، 1999.
168. محمد حلمي الريشة: هاويات مخصبة، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، سلسلة ثقافة وإبداع، رام الله، ط1، 2003 .
169. محمد حلمي الريشة ومراد السوداني: شعراء فلسطين في نصف قرن، توثيق أنطولوجي، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط1، 2004.
170. محمد حلمي الريشة: أنت وأنا والأبيض السيئ الذكر، مركز المشرق للدراسات والأبحاث، 1994، ط1، رام الله.
171. محمد حماسة عبد اللطيف (د): لغة الشعر، دار الشروق، بيروت، 1996.
172. محمد حمزة غنايم (ترجمة وتحرير): العودة إلي الصحراء، دراسات وشهادات في الثقافة العبرية، أوغاريت، رام الله، ط1، 2002.
173. محمد حُوّر (د): القبض علي الجمر، تجربة السجن في الشعر المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت عمان، ط1، 2004.
174. محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلي انسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
175. محمد علي مقلد (د): الشعر والصراع الأيدلوجي، دار الآداب، بيروت ط1، 1996.
176. محمد نجيب التلاوي (د): القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
177. محمود درويش: الأعمال الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، ط14، بيروت، 1994.
178. محمود درويش: الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، 1994.
179. محمود درويش: الروائع، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2001.

180. محمود درويش: المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، دار الشروق، عمـــان، 1999. عدد خاص بمحمود درويش من مجلة الشعراء، 1999، رام الله.
181. محمود درويش: جدارية، دار رياض الريس، بيروت، 2000.
182. محمود درويش: حالة حصار، دار رياض الريس، بيروت، ط2، 2002.
183. محمود درويش: سرير الغريبة، دار رياض الريس، بيروت، ط 1، 1999.
184. محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت، دار رياض الريس، بيروت، ط1، 2004.
185. محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا، دار رياض الـــريس، بيـــروت، ط1996،1.
186. محمود فهمي حجازي (د): أساس البلاغة، جـــزءان، جـــار الله أبـــي القاســـم الزمخشري، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، 2003.
187. مديحة جابر السايح: المنهج الأسلوبي، في النقد الأدبي في مـــصر، التطـــور – النظرية – التطبيق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2003.
188. مراد السوداني: خارج سياق النهر ، الأصوات الشعرية الجديدة في فلـــسطين، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي وبيت الشعر، رام الله، ط1، 2005.
189. مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997.
190. مصطفى الشكعة (د): الأدب الاندلسي، دار العلم للملايين، بيروت، 1983.
191. مصطفى عبد الغني (د): معجم مصطلحات التاريخ العربي الحديث والمعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003.
192. منال النجوم: وجوه ومرايا، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1998.
193. منذر عامر: أقل من براءة .. أكثر من غواية، منشورات الزاويـــة، رام الله، ط 1، 2003.
194. منير العكش: حق التضحية بالآخر، أمريكا والإبادات الجماعيـــة، دار ريـــاض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2002.

195. الموسوعة الفلسفية المختصرة، مترجم عن الإنجليزية، فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، دار القلم، لبنان، ط1.
196. الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب المعاصرة، الندوة العالمية للشباب الإسلامي، الرياض، ط2، 1989.
197. موسى علوش: الأقوال والأمثال الشعبية الفلسطينية، دار علوش للنشر، بيرزيت، 1996 .
198. نادر كاظم (د): تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان – بيروت، ط1، 2004.
199. ناصر دمج: تحولات منهجية في مسار الصراع العربي الإسرائيلي، مكتبة إبداع، أم الفحم، 1996.
200. ناصر شبانة (د): المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان– بيروت، ط1، 2002.
201. نبيه القاسم: الدروز في إسرائيل في البعد التاريخي والراهن، مطبعة ودار نشر الوادي– حيفا، ط1، 1995.
202. نداء خوري: خواتم الملح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998.
203. هادي العلوي: فصول من تاريخ الإسلام السياسي، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، نيقوسيا، قبرص ط2، 1999.
204. وسيم الكردي: نسيج النار، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1996.
205. وليد الشيخ: الضحك متروك على المصاطب، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط1، 2003.
206. ويليام كينيث: إسكات الصوت الفلسطيني، ترجمة: سحر الهنيدي، مراجعة: د. فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1999.
207. يمنى العيد (د): الكتابة تحوّل في التحوّل، دار الآداب بيروت، ط1، 1993.

208. يوسف الشايب: من قال إني يوسف، دار الزاهرة للنشر والتوزيع، رام الله، 2000.

209. يوسف المحمود: حجر الوحش، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، ط 1، 1999.

210. يوسف حسن نوفل (د): النصّ الكلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2004.

211. Baruch Kimmerling & Joel S. Migdal, Palestinians: The making of a people, New York: The free press, 1993, 396 pages.

وقد راجع هذا الكتاب د. علي الجرباوي في مجلة السياسة الفلسطينية، السنة الأولى، عدد 1،2 شتاء وربيع 1994، وقد ترجم الكتاب المذكور إلى العربية محمد حمزة غنايم وصدر عن المركز الفلسطيني للدراسات والنشر عام 2001 في رام الله.

المجلات:

1. مجلة الميلاد، الأعداد 3، 4، 5 لعام 1995-1996، رام الله.
2. مجلة أقواس، العدد 9، 2003، بيت الشعر، رام الله.
3. مجلة الدراسات الفلسطينية، الأعداد 1،2 شتاء وربيع، 1994.
4. مجلة الزاوية، العدد 2، خريف 2002، رام الله.
5. مجلة الشعراء، العدد 13، صيف 2001، رام الله.
6. مجلة الشعراء، العدد 21، صيف 2003، رام الله.
7. مجلة الشعراء، عدد خاص بمحمود درويش، 1999، رام الله.
8. مجلة الكاتب، عدد 24، 1993، القدس.
9. مجلة الكاتب، عدد 97، 1988، القدس.
10. مجلة الملتقى الفكري العربي، العدد 10، 12، سنة 1984.
11. مجلة شعر، العدد 11، السنة الثالثة، 1959 .
12. مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، القاهرة، صيف 1997.
13. مجلة كتابات معاصرة، العدد الثلاثون، بيروت، 1997.

14. مجلة لقاء، عدد 17، شفا عمرو، 1992.
15. مجلة مجمع اللغة العربية الفلسطيني، مجلة محكمة، عدد 3، أيلول 2003.
16. مجلة مشارف، العدد 6، حيفا، 1996.

الجرائد:

1. جريدة القدس، القدس، أيلول – كانون أول، 1997.
2. جريدة الأيام، رام الله، 2003/11/18.
3. جريدة الأيام، رام الله، 2003/11/25.
4. جريدة الأيام، رام الله، 2003/12/1.

المقابلات والاتصالات:

أجريت العديد من المقابلات مع الشعراء الفلسطينيين مباشرة، وعبر وسائل الاتصال المختلفة طيلة فترة إعداد هذه الدراسة.

تم تدقيق شواهد الشعر القديم بالرجوع إلى:

- الموسوعة الشعرية الالكترونية 2003 – الشعر ديوان العرب
www.cultural.org.ae
- وتضم هذه الموسوعة 260 مرجعاً، وعشرة معاجم لغوية، و 2300 شاعر، وقرابة مليونين ونصف مليون بيت شعر.

السيرة الذاتية للمتوكل طه

- **من مواليد مدينة قلقيلية– فلسطين، العام 1958.**
- **دكتوراه في الآداب.**
- **اعتقلته سلطات الاحتلال الإسرائيلي غير مرّة.**
- **انتخب رئيساً لاتحاد الكتّاب الفلسطينيين من 1987 – 1995.**
- **انتخب رئيساً للهيئة العامة لمجلس التعليم العالي الفلسطيني من 1994 – 1992.**
- **شغل منصب وكيل وزارة الإعلام الفلسطينية من 1994 – 1998 .**
- **أسّس "بيت الشعر" في فلسطين العام 1998، مع عدد من المبدعين الفلسطينيين، وهو رئيس البيت.**
- **انتخب أميناً عاماً للاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين العام 2005 .**
- **شارك في مئات المؤتمرات والمهرجانات، ونشر الكثير من أعماله في الداخل الخارج، وترجمت عدد من أعماله إلى عدّة لغات.**

صدر له :

*** في الشعر :**

1. مواسم الموت والحياة
2. زمن الصعود
3. فضاء الأغنيات
4. رغوة السؤال
5. ريح النار المقبلة
6. أو كما قال (مختارات)
7. قبور الماء
8. حليب أسود (عن هارون الرشيد والبرامكة)
9. نقوش على جدارية محمود درويش

10. الخروج إلى الحمراء (عن أبي عبد الله الصغير وتسليم غرناطة)

(وقد صدرت الأعمال الشعرية المذكورة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت العام 2003).

11. الرمح على حاله

في الدراسات :

- بعد عقدين .. وجيل (الثقافة الوطنية الفلسطينية في الأراضي المحتلة بعد عشرين عاماً من الاحتلال)، بالاشتراك.
- دراسات في الأدب واللغة (الإنسان، الشعر، المسرح، اللغة) .
- الثقافة والانتفاضة (بعد ألف يوم من الانتفاضة، أثر الانتفاضة في الثقافة وأثر الثقافة في الانتفاضة)، بالاشتراك.
- إبراهيم طوقان (دراسة في شعره).
- الكنوز (ما لم يعرف عن إبراهيم طوقان)، وصدرت الطبعة الثالثة منه بعنوان "من أوراق الشاعر".
- هذا ما لزم، رسائل إبراهيم طوقان إلى فدوى طوقان.
- دراسة في قصيدة "الثلاثاء الحمراء"، البحث عن شاعر آخر.

(وقد صدرت الكتب الأربعة الأخيرة من هذه الدراسات في مجلد واحد بعنوان "حدائق إبراهيم طوقان" عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت العام 2004).

- قراءة المحذوف (قصائد لم تنشرها فدوى طوقان).
- مقدمات حول الشعر الفلسطيني الحديث والثقافة الوطنية.
- صورة الآخر في الشعر الفلسطيني.

وفي النصوص (الأعمال النثرية) صدر له:

- رمل الأفعى (سيرة كتسيعوت، معتقل أنصار 3).
- عباءة الورد (نصوص الانتفاضة والشهداء) .
- طهارة الصمت (عن الكتابة وهموم الثقافة) .
- الانتفاضة، مرايا الدم والزلزال - (شهادة - عامان على انتفاضة الأقصى).

(وقد صدرت الأعمال النثرية المذكورة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت العام 2003) .

- عرش الليمون – قلقيلية في أدب المتوكل طه.
- وقد تناولت العديد من الأبحاث والدراسات الأكاديمية أشعار وكتابات المتوكل طه في غير دراسة ومؤتمر.

E-mail : mutawakel@a-taha.com
Web : www.a-taha.com
Tel : 02 – 2406956
Fax : 02 – 2406955
Moble : 0599448822

تَمَّتْ بِحَمْدِ اللهِ تَعَالَى



د. المتوكل طه

صورة الآخر في الشعر الفلسطيني

2004 - 1994